ARTA PLASTICA

6
1966

ARTA PLASTICA 6

REVISTĂ EDITATĂ DE UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Anul XIII, Nr. 6 — 1966

Colegiul redacţional:

CORNELIU BABA, MARCEL CHIRNOAGĂ, BRĂDUŢ COVALIU, MIRCEA DEAC, VASILE DRĂGUŢ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, OVIDIU MAITEC, PATRICIU MATEESCU, ANATOL MÎNDRESCU — redactor şef adjunct, MIRCEA POPESCU, ION SĂLIŞTEANU, ION VLASIU — redactor şef

CUPRINS:

Maria Ana Musicescu
Putna medievală 4

Camilian Demetrescu
Culorile Bucovinei 10

Ion Frunzetti
Tendinţe în grafică 13

Petru Comarnescu
Curente în arta românească modernă (IV) 20

Olga Buşneag
Premiile Academiei Republicii Socialiste România pe anul 1964 (George Apostu şi Octav Grigorescu) 26

Cu obiectivul fotografic prin ateliere 29

Paul Petrescu
Artizanat, industrie, artă 31

Expoziţii

Amelia Pavel
Florica Cordescu 33

N. Argintescu-Amza
Ladislau Feszt, Nicolae Apostol, Victoria Radu, Sorin Ionescu 33—35

Adina Nanu
Ion Lucian Murnu 36

Carmen Răchiţeanu
Costache Agafiţei 37

Jack Brutaru
Nicu Enea 38

Radu Costinescu
Carnet de pictor 38

Arta românească peste hotare 39

Meridiane 40

Coperta I: Dveră dăruită de Ştefan cel Mare Mănăstirii Putna (1484). Înălţarea (detaliu) — broderie (Colecţia de artă a Mănăstirii Putna)

Coperta IV: CORNELIA DANEŢ: Torcătoare — litografie

Fotografii: FLORIN DRAGU • Diapozitive color: RADU SORIN

Prezentarea artistică: TRICĂ CIOCÂRDEL • Prezentarea tehnică: SANDA GUSTI

Tetraevanghelul dăruit de Ştefan cel Mare Mănăstirii Humor, scris de ieromonahul Nicodim (1473).
Frontispiciu la Evanghelia lui Matei (Colecţia de artă a Mănăstirii Putna)

Tetraevanghelul dăruit de Ştefan cel Mare Mănăstirii Humor, scris de ieromonahul Nicodim (1473). Ştefan cel Mare — miniatură (Colecţia de artă a Mănăstirii Putna)

La 10 iulie, în anul 1466, Ștefan, Domnul Moldovei, întemeia Mănăstirea Putna. Era începutul unui program care va da culturii românești o cunună de frumuseți incoruptibile.

S-au scurs ani, s-au adunat veacuri. Judecata timpului a așezat monumentele de artă ale epocii lui Ștefan cel Mare și a lui Petru Rareș — continuatorul politicii înțeleptului său părinte — în tabla valorilor clasice. Este acesta privilegiul supremelor înfăptuiri spirituale.

Atunci, cu mult înaintea capodoperelor literaturii, ale plasticii și ale muzicii moderne, geniul poporului a creat în piatră, în forme și culori, intîia poemă română. O poemă care-i rigoare și simplitate, măsură și armonie.

În aceste monumente de pe cuprinsul Țării de sus, nimic din orgoliul grandioaselor catedrale ale Occidentului, ci o nobilă modestie. Nimic din intransigența dogmatică a edificiilor Bizanțului, fastuoase și triste, ci o măsură umană, o secretă armonie între om și natură.

Privim cu încîntare aceste surîzătoare ziduri. Ele ne dau fiorul marilor emoții ce se nasc în fața desăvîrșirii.

E acolo cerul și pămîntul, sînt pajiștile, pădurile, florile Bucovinei și sufletul ei. Din gîndirea înaripată a maeștrilor de odinioară, neimitate și inimitabile au prins viață poemele plastice de la Arbora, de la Voroneț, de la Humor și Moldovița. Și cîte nu s-au ruinat sub vitregii! Din sufletul încercat al străbunilor noștri s-au înălțat cantatele acelea de luptă care chemau norodul la apărarea vetrei strămoșești. « Asediul Constantinopolului », « Judecata de apoi »: sub simbolul religios, dar dincolo de litera evangheliei, pictura cuteza exprimarea unor sfinte năzuinți de libertate.

O jumătate de mileniu! Venerabilele monumente ne dezvăluie generos taina frumuseților nemuritoare: tot ce-i durabil în artă se face cu gînd sever de arhitect, cu sentimentul lucrului definitiv, cu absolută devoțiune pentru un ideal; tot ceea ce dăinuie poartă în sine conștiința prezenței în istorie și substanța spirituală pură, inalterabilă, a unui popor.

ANATOL MÂNDRESCU

PUTNA MEDIEVALĂ

MARIA ANA MUSICESCU

Cînd, la 10 iulie 1466, în al zecilea an al domniei sale, Ştefan cel Mare a aşezat piatră de temelie mănăstirii Putna — el a pus bazele unei instituţii care, alături de mai vechea mănăstire a Neamţului, va deveni unul din importantele centre ale culturii medievale româneşti. Dacă între zidirea Putnei şi înălţarea numeroaselor monumente ce au dat strălucire epocii sale, vor trece aproape 20 de ani, este pentru că în acest răstimp voievodul îşi va consolida domnia şi va lupta energic pentru apărarea independenţei Moldovei. Prin însuşirile lui, acest « înainte de toate ziditor de ţară », « suflet înfrăţit cu al mulţimilor neamului său », cum îl caracterizează N. Iorga [1], Ştefan va da Moldovei—în lunga şi zbuciumata sa domnie — o faimă şi un prestigiu recunoscute de mari state europene ale vremii.

Înţelept om de stat, remarcabil conducător de oşti, Ştefan Vodă pe drept supranumit cel Mare încă de contemporani, a fost şi organizatorul unui vast program cultural, care a determinat perioada celei mai mari înfloriri din arta medievală românească.

---

[1] N. Iorga, Istoria Românilor, vol. IV, p. 249, 251, Bucureşti. 1937.

Ripidă dăruită de Ștefan cel Mare Mănăstirii Putna (1497) — argint aurit (Colecția de artă a Mănăstirii Putna)

Tetraevanghelul dăruit de Ștefan cel Mare Bisericii Sf. Ioan din Piatra, scris la Mănăstirea Putna de ieromonahul Spiridon (1502). Evanghelistul Luca — miniatură (Colecția Muzeului de artă al Republicii Socialiste România)

Mănăstirea Putna, prima sa ctitorie, avea să deschidă această epocă. De atunci a trecut o jumătate de mileniu. Cum va fi arătat prima ctitorie a lui Ștefan cel Mare, terminată în 1469, nu mai putem ști cu certitudine. Căci distrusă în mai multe rînduri de incendii și cutremure, prădată de dușmani, biserica mănăstirii Putna are astăzi înfățișarea pe care i-au dat-o numeroasele refaceri și restaurări. Așa cum o vedem astăzi, înconjurată de mărunte chilii și ocrotită parcă de coamele rotunde ale dealurilor împădurite, biserica mănăstirii Putna transmite totuși ceva din ființa ei de altădată. Chiar înainte de a ști cîtă bogăție și frumusețe a păstrat Putna din trecut, în muzeul de excepțională valoare de aici, călătorul simte că a intrat într-o lume în care istoria are cuvîntul. Dar, pătrunzînd în muzeu, la fiecare pas ochii se opresc pe opere de artă. Ferecături în argint aurit, manuscrise pe pergament, broderii, toate sînt mărturii ale unei producții artistice de cea mai înaltă calitate.

Rolul jucat de mănăstirea Putna în istoria culturii medievale românești — pornind din ultimele decenii ale veacului al XV-lea — este de o însemnătate considerabilă. Ștefan cel Mare însuși a vrut ca această ctitorie a sa să nu fie numai un edificiu de cult, dar și o instituție creatoare de cultură.

Prima etapă de activitate desfășurată la mănăstirea Putna se încadrează în perioada « desăvîrșirii și apogeului » domniei lui Ștefan cel Mare [1] (1489—1504).

Acum se construiesc cele mai multe monumente, desăvîrșindu-se stilul arhitecturii și picturii moldovenești, se execută cele mai multe și mai frumoase broderii liturgice, se scrie și se ornamentează un mare număr de manuscrise. Este epoca de clasicism a artei moldovenești. Continuînd tradiția de artă începută în vremea domniei lui Alexandru cel Bun, atelierele mănăstirii Putna ating perfecțiunea în artele somptuoare și aplicate, cărora Moldova le datorează o binemeritată faimă.

[1] Lucrări recente au ajuns la o judicioasă împărțire pe perioade a domniei lui Ștefan cel Mare. B. T. Cîmpina, *Cercetări cu privire la baza puterii lui Ștefan cel Mare*, în *Studii cu privire la Ștefan cel Mare*, București 1956, și Eugen Stănescu, *Cultura scrisă moldovenească în a doua jumătate a sec. XV*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964 (cu bibliografia aferentă).

Strămutați de Ștefan cel Mare de la mănăstirea Neamțului — centrul de cultură al primei jumătăți a veacului al XV-lea — monahii, în frunte cu arhimandritul Ioasaf care va fi primul egumen al Putnei, aduceau cu ei, în noua ctitorie, meșteșugul caligrafiei, al miniaturii, al broderiei, ce se dezvoltaseră acolo încă de pe timpul lui Alexandru cel Bun. Într-adevăr, la mănăstirea Neamțului și-a desfășurat activitatea de cărturar și de artist, Gavril, fiul lui Uric (ante 1400 - post 1447), «primul artist român cunoscut»[2]. Pe lîngă manuscrisele a căror ornamentică devine prototip pentru școala de miniaturistică românească din secolele XV—XVI, lui Gavril Uric i se datorează și vestitul tetraevanghel cu miniaturi, din 1429 (aflat azi la Biblioteca Bodleyană din Oxford), scris și împodobit pentru doamna Marina, soția lui Alexandru cel Bun. Egumenului mănăstirii Neamțului, Siluan, i se datorează epitaful din 1437 (colecția Muzeului de Artă al Republicii), care nu este numai prima capodoperă a broderiei medievale românești, dar — ca și tetraevanghelul din 1429 — prototipul epitafelor moldovenești de mai tîrziu.

Din marele număr de manuscrise religioase cunoscute și datate din vremea lui Ștefan cel Mare, cele mai multe sînt executate în sau pentru mănăstirea Putna, între 1467 și 1504. Tot în mănăstire s-au scris, în al treilea deceniu al veacului al XVI-lea, cele două variante, numite putnene, I și II, ale Letopisețului moldovenesc. Spre deosebire de operele de argintărie sau de broderie, ai căror autori au rămas în majoritate necunoscuți, numele artiștilor care au scris și ornamentat manuscrisele s-au păstrat. Paisie, Ghenadie, Casian, Nicodim, Chiriac, Vasile, Iacov, Ghervasie, Paladie, Pahomie, Spiridon, Filip ș.a., monahi de la Putna și dieci, sînt numai o parte din realizatorii frumoaselor manuscrise moldovenești. De la punerea în pagină, de la regularitatea și limpezimea caligrafiei, care-și are propria ei valoare artistică, pînă la complicata geometrie a frontispiciilor și la plasticitatea reprezentării evangheliștilor, toată ornamentica acestor manuscrise este somptuoasă fără exces, precisă fără monotonie. Pagina unui manuscris moldovenesc din vremea lui Ștefan cel Mare este

[2] Sorin Ulea, *Gavril Uric, primul artist român cunoscut*, în *Studii și cercetări de Istoria Artei*, II, 1964, p. 235—263.

Dveră dăruită de Bogdan III cel Orb Mănăstirii Putna (1510). Adormirea Maicii Domnului (detaliu) — broderie (Colecția de artă a Mănăstirii Putna)

o capodoperă de echilibru, de precizie, de armonie şi de eleganţă. Şi nu este de mirare că această artă atît de măiestrită a avut un puternic ecou nu numai în toată Moldova, în Ţara Românească, în Transilvania, dar şi dincolo de hotare — în Rusia, de pildă. Muzeul mănăstirii Putna conservă cîteva din exemplarele cele mai reprezentative pentru arta miniaturisticii din vremea lui Ştefan cel Mare: tetraevanghelul scris în 1473 de ieromonahul Nicodim pentru mănăstirea Humor, ferecat în argint aurit, tot la Putna; tetraevanghelul scris la Putna de călugărul Paladie între 1488—1489, cu ferecătura refăcută în 1569 de doamna Ruxandra, soţia lui Alexandru Lăpuşneanu; tetraevanghelul scris pentru Putna în 1504 (terminat în vremea lui Bogdan al III-lea) şi ferecat în argint aurit în 1507.[1]

Miniaturistica secolului al XVI-lea urmează — cu mărunte modificări de detaliu — stilul statornicit în veacul precedent. Iar scrierea şi copierea manuscriselor rămîne activă în tradiţia de cultură a mănăstirii Putna.

---

[1] Pentru miniaturistica din vremea lui Ştefan cel Mare, v. capitolul de miniaturi şi manuscrise din *Repertoriul monumentelor şi obiectelor de artă din timpul lui Ştefan cel Mare*, Bucureşti, 1958, redactat de M. Berza.

Dveră dăruită de Ştefan cel Mare Mănăstirii Putna (1485). Adormirea Maicii Domnului (detaliu) — broderie (Colecţia de artă a Mănăstirii Putna)

Cît despre broderia liturgică, se poate spune că operele create aci ocupă primul loc în artele somptuoare post-bizantine ale Orientului.

Broderiile de la mănăstirea Putna — acoperămîntul de mormînt al Mariei de Mangop (1477), grupul celor patru văluri de tîmplă (Înălţarea — 1484, Adormirea Maicii Domnului — 1485, Buna Vestire - ante 1500 şi Răstignirea-1500), epitaful din 1490 şi numeroase altele — lucrate pe fonduri de mătase colorată, cu fir de aur şi de argint, sînt piese de mare măiestrie. Subtila nuanţare cromatică, puterea de a concentra într-o compoziţie limpede arhitecturată pe ritm şi simetrie, intensitatea expresiei, echilibrul dintre figurativ şi ornamental, sînt calităţi esenţiale care aşează broderia la nivelul picturii monumentale din vremea lui Ştefan cel Mare. Acoperămîntul de mormînt al Mariei de Mangop este una din piesele cele mai originale din artele somptuoare ale evului mediu românesc. Portret — cu toată extrema stilizare a figurii ; de o vibrantă prezenţă — cu toată solitudinea şi liniştea-i statuară ; învăluită într-o atmosferă de o inefabilă poezie — cu toată princiara somptuozitate a veşmîntului, a coroanei, a podoabelor, această broderie este una din acele opere care concentrează întreg potenţialul de imaginaţie şi de sensibilitate a unui climat cultural de largă respiraţie umanistă. În afară de reuşita excepţională a portretului — caracteristică broderiei moldoveneşti — cea de a doua trăsătură definitorie a acestei arte este amploarea elementului epic. Incipient în dverele din 1484—1485, acesta atinge o culme în altă capodoperă : dvera din 1510.

Piesele de argintărie (ferecături, cădelniţe, ripide ş.a.), lespezile funerare de la Putna constituie şi ele expresia desăvîrşită a acestor genuri de artă pentru secolele XV şi XVI.

Cu toate necontenitele greutăţi prin care trece, mănăstirea rămîne şi în cursul secolelor XVII şi XVIII un activ focar de cultură. În şcoala clericală de la Putna se preda, pe vremea lui Vartolomeu Măzăreanul, limba română, gramatica, geografia ş.a. Aceluiaşi învăţat egumen al Putnei (1720—1780) i se datorează şi cea mai veche istorie a mănăstirii (1761), lucrări cu caracter istoric, traducerea din greceşte a fabulelor lui Esop, însemnări asupra călătoriei sale la Petersburg, o geografie tradusă din ruseşte. Mitropolitul Iacov Putneanul traduce şi tipăreşte o seamă de cărţi, se ocupă îndeaproape de învăţămînt, înzestrează mănăstirea cu o sumă de obiecte de artă şi liturgice, lucrate în atelierele locale.

Astfel, muzeul de la Putna reprezintă un preţios izvor de cunoaştere a spiritualităţii medievale româneşti, a relaţiilor culturale ale Moldovei cu aria bizantino-slavă şi cu apusul, a rolului pe care cărturarii şi artiştii formaţi aici l-au jucat în istoria culturii noastre vechi.

Acoperămîntul de mormînt al Mariei de Mangop (1477), (detaliu) — broderie (Colecţia de artă a Mănăstirii Putna)

Dveră dăruită de Ştefan cel Mare Mănăstirii Putna (sfirşitul secolului XV). Buna Vestire — broderie (Colecţia de artă a Mănăstirii Putna)

C U L O R I L E   B U C O V I N E I

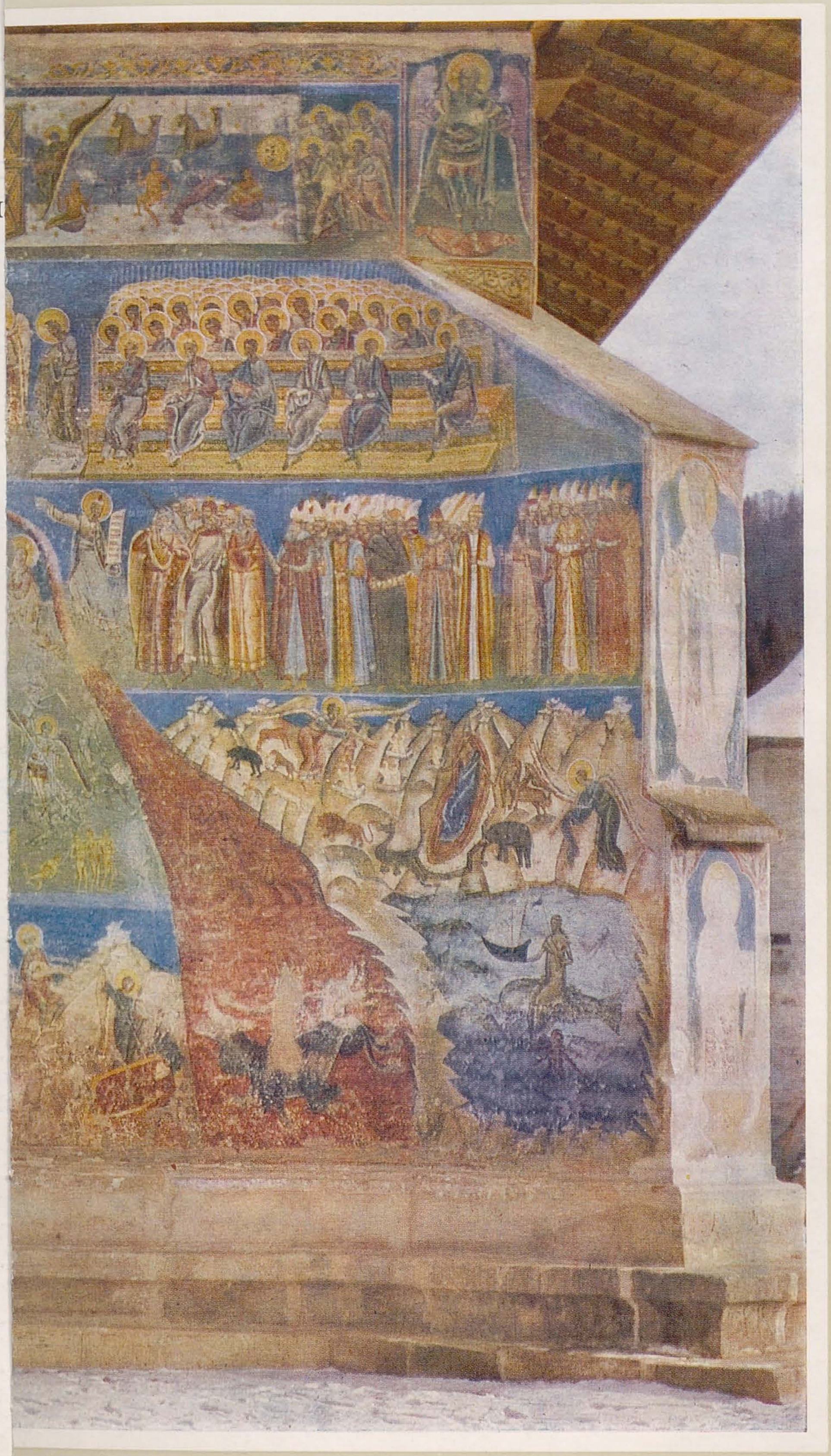
CAMILIAN DEMETRESCU

Voronețul albastru, Arbore roz grav — verde veronez, Moldovița roșu oranj, Bălineștii gri argintiu: cîteva din tonalitățile paletei moldovenești în Bucovina.

Dar dacă albastrul Voronețului dăinuie miraculos, de veacuri, în mortarul frescelor lui Rareș, față în față cu albastrul cerului de munte, dacă roșurile aurii ale Moldoviței păstrează culoarea lutului ars al ceramicii vechi, dacă patina a temperat și a înnobilat tentele — acordîndu-le mai bine cu rigoarea desenului în scenele interioare de la Bălinești, — nicăieri rozul nu răspunde mai subtil verdelui, albastrul și galbenul nu sînt mai fericit dozate ca în frescele exterioare de la Arbore. Poate, pentru că lumina însăși e aici mai armonioasă și harul artistului mai aproape de tainele muzicale ale culorii.

Suav și rafinat la Arbore, dramatic la Sucevița, ori intens și amplu la Voroneț, registrul paletei bucovinene, atît de larg în resurse, cuprinde de fapt un univers

Mănăstirea Voroneț
Arborele lui Eseu (1547) — detaliu



Mănăstirea Voroneț
Judecata de apoi (1547)

cromatic restrîns: alături de verde, rusticele ocruri, galbenuri și roșuri de pămînt se împerechează cu aristocraticul lapis lazulli. Această împerechere a lutului autohton cu nestemata albastră a Orientului a dat paletei ,,zugravului'' moldovean un timbru particular, cu totul inedit în arta frescei. Neatins de paloarea vremii, Voronețul e ferecat pe toate patru laturi, de prezența acestui albastru neobișnuit, cu densitatea astrală a cobaltului din pînzele lui El Greco.

Contrastul de alb și negru, a cărui nuditate e întotdeauna învăluită cu suprem gust și decență, antagonismul complementarelor temperat de un rafinat simț cromatic, exprimă o dată cu metafora biblică sau istorică, fondul unui temperament plastic meditativ și robust.

Registrul energic, de o mare varietate de tente deși redus la cîteva culori de bază, e folosit în amplele suite compoziționale, cu o naturală și surprinzătoare

inventivitate, dar şi cu disciplina secretă a unor vechi procedee estetice, păstrate în plastica populară ţesută sau pictată. M-a surprins izbitoarea similitudine de organizare a suprafeţei colorate dintre pictura de la Arbore şi covorul bucovinean obişnuit. La Arbore, ca de altfel în multe din frescele bucovinene, contrastele energice sînt utilizate cu deosebire la accesorii — fond şi decor — în timp ce elementele principale — fie personaje, fie insemne rituale — participă la compoziţia generală cu o pondere cromatică specială, de maximă concentrare interioară şi de strînsă armonie fizică. Ca şi în covor, elementele principale sînt proiectate întotdeauna pe două ecrane suprapuse, contrastante, primul foarte deschis (clădiri, ziduri, forme abstracte etc.), al doilea foarte închis în care invariabil cerul este albastru profund sau negru, iar pămîntul verde — mai clar sau mai închis. Ecranul deschis, de obicei roz sau alb, dă consistenţă cromatică elementului principal, îl fortifică, în timp ce al doilea ecran, cel închis, îl tempereazăprin analogie, contribuind la realizarea acelui inefabil cromatic atît de greu de explicat.

În acest domeniu al inefabilului intervine însă nu numai nobleţea gustului sau rafinamentul ştiinţei acordurilor. Mediul fizic îi adaugă o anume labilitate, datorată unei însuşiri specifice frescei. Variaţiile culorii la schimbarea climei deplasează tonalitatea generală a picturii. Umiditatea acţionează ca un vernis asupra culorii de frescă, îi măreşte intensitatea colorată şi implicit o coboară pe cea de valori, după cum uscăciunea produce efectul contrar. Punînd ritmic, cu fiecare anotimp, un diez sau un bemol la cheia partiturii cromatice, natura face să pulseze în stratul de var şi pigment mişcarea perpetuă a vieţii.

Imponderabila metamorfoză a culorii e mai uşor sezisabilă la Voroneţ, unde lapisul şi aurul terurilor îşi păstrează încă strălucirea începutului.

De patru sute de ani aceste orgi colorate ale Bucovinei îşi schimbă timbrul o dată cu trecerea anotimpurilor şi cu schimbătoarea viaţă a acestei părţi din cerul Moldovei.

1

1, 2, 3. Mănăstirea Arbore
Dragoş, fiul lui Coman din Iaşi: Judecata de apoi (1541) — detalii

TENDINȚE ÎN GRAFICĂ

ION FRUNZETTI

Era firesc ca, după ani de căutări, întreprinse adesea poate cu mai febrilă și evidentă pasiune decît căutările pictorilor, graficienii acestei țări să fie în măsură de a oferi publicului, într-o expoziție anuală de amploare cum a fost aceea a lui 1966, sinopticul rezultatelor, surprinzîndu-l în primul rînd prin consensul cu totul și cu totul neobișnuit al voinței lor de stil. Dintre năzuințele creatorului, cea către atingerea punctului dintr-o carieră în care personalitatea să se transcrie fără efort, fie chiar și într-o simplă linie trasată grăbit pe hîrtie cu vîrful ars al chibritului, este năzuința cea mai răspîndită. Graficianul, stăpînit de febra desenului, nu se oprește de la nici un mijloc spre a se elibera de obsesia formei concepute. Cît de puternic simbol e Goya, care n-a improvizat niciodată și ale cărui gravuri sînt adevărate compoziții, similare marii picturi, studiate și răstudiate, prin desene preliminare bogate ca număr...

Ceea ce a demonstrat cu tărie expoziția aceasta a fost existența unor foarte serioși practicieni ai meșteșugului, atît în grafica de șevalet sau în gravură, cît și în ilustrația de carte și în afiș.

●

Caricatura, cu palmaresuri bogate în trecut, nu se poate spune că-și menține azi performanțele, ba chiar lasă impresia oarecum penibilă a ralanti-ului bătăilor ei de inimă, ceea ce pentru un gen militant echivalează cu agonia. Nu credem că s-a stins viața falnicei... seve satirice a caricaturiștilor noștri. Dacă Iosif Ross ține să fie prezent cu portrete recent realizate, ca acel al pictorului Ciucurencu, ori cu alte două de anul trecut, de ce oare să fie așa de parcimonioși cu publicul, artiști ca Eugen Taru, Cik Damadian, Nell Cobar, Matty Aslan, Adrian Lucaci? De ce Ionescu Silvan să ne dea satisfacția unuia singur dintre frumoasele sale portrete de scriitori, atît de caracteristice și de personale? De ce să rămînă caricatura, în expoziție, pe seama unor pseudoamatori, sau a unor practicieni de mîna a doua?

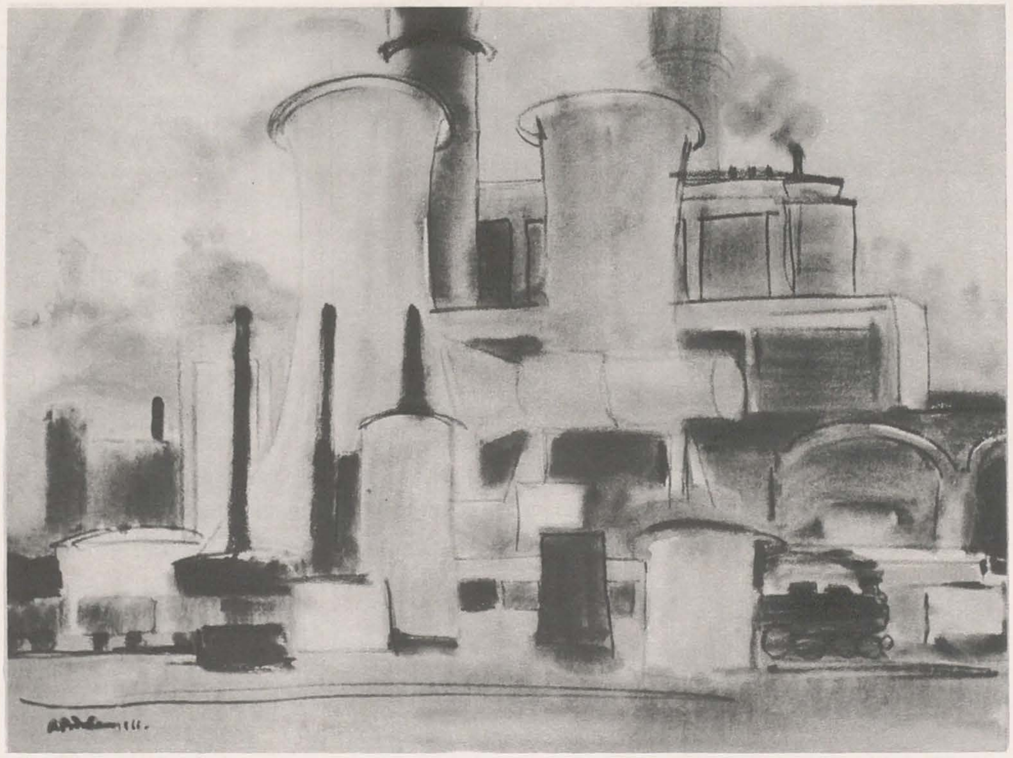
●

Al doilea dintre genurile de grafică militantă prin rostul lor, prin rațiunea lor de a fi, afișul, stă ceva mai bine. Ca demonstrație de virtualități doar, căci ca tematică, în afiș primează publicitarismul. Și, ceea ce e mai curios, o manie publicitară gratuită. Artistul afișist pare să prefere a schița gestul angajării sale într-o întreprindere neangajantă prin sine, cum e reclama de teatru, de spectacol muzical ori cinematografic, decît să-și consume valențele acestea acolo unde angajarea are de ce să fie așteptată. În afară de un frumos afiș al lui Vincențiu Grigorescu, cu titlul *Pace înseamnă civilizație*, de unul al lui Gheorghe Pîrjol despre *1 Mai* și de cele ale lui Iosif Molnar, Ion Mitrici și Șerban Rusu, celebrînd 45 de ani de la crearea Partidului Comunist Român, aproape toate celelalte afișe expuse sînt comercial-publicitare sau gratuit-publicitare. Evident, afișul publicitar își are rostul lui, valoarea și funcția lui, de care n-avem cuvînt a ne lepăda. Dimpotrivă, genul acesta trebuie cultivat și sporit prin opere remarcabile. Însă dezvoltarea afișului publicitar nu trebuie să o întîrzie pe aceea a afișului politic. Ca să fim drepți, Iosif Cova în *România* și Miriam Crișan în *Construim* și *Agricultura socialistă*, mai încearcă să salveze rostul real al afișului politic prin trei opere, de calitate inegală, cele ale tinerei graficiene părîndu-ni-se net superioare. Dar dacă acuratețea execuției, sporită față de trecut, dă ansamblului de afișe preț ca « envoi » în expoziție, faptul acesta îmbucurător nu poate să ne răscumpere pe de-a întregul tristețea de a vedea aproape părăsită o linie de dezvoltare a afișului românesc, care părea atît de viabilă în anii din urmă... Ce ar fi dacă marele talent al lui Trofim Brînză, vizibil azi mai cu seamă în *Oedip — George Enescu*, ar reîncepe să se pună în slujba unei scene mai pasionant actuale decît a operei: politica constructivă în materie de cultură, ca și în materie de industrie cunoaște eroisme și eroi ai acțiunii obștești, cărora arta sintetică a lui Brînză n-are de ce să le refuze limbajul ei, spre a-i face cunoscuți... De ce să fie numai geografia inspiratoarea unui atît de subtil afișist ca Jean Eugen? Dacă aș ști să fac un afiș ca al Anei Maria Smigelschi (*Mașina de scris* de Cocteau), parcă nu m-ar răbda inima să rămîn la temele livrești. Alexandru Nestorescu știe să spună *Nu traversați pe culoarea roșie*, într-un chip imperativ, sezisant. Nu sînt oare și alte imperative care-l pot incita la imagini, la fel de sezisante?

●

Să ne oprim pe scurt și la ilustrația de carte. În primul rînd, fără să fie propriu-zis ilustrații, *Bacovienele* lui Petre Vulcănescu sînt echivalente admirabile ale poeticei marelui elegiac de la care pornesc. Pseudoilustrație, *Visul unei nopți de vară* al lui George Voinescu are de asemenea implicațiile unor corespondențe subconștiente cu literatura, chiar dacă nu direct cu cea declarată în titlul, desmințit de formula stilistică, ce evocă mai curînd episoade din Macbeth. O xilogravură a ploieșteanului Dan Strîmbu, *Meșterul Manole*, constituie un citat

1



implicit din baladă. Mari vocaţii de ilustratori de carte se cheltuiesc în cicluri care dau net impresia de a fi imagini realizate spre a ilustra un text, dar textul e inexistent sau inexplicabil. Aşa este Ion State, cu ciclul său, intitulat literaturizant: *Note despre indolenţă*, din care *Mes enfants dites après moi* sau *Candorile stabilităţii noastre* au în acelaşi timp acuitatea notaţiei imagistice provocate de literatură, şi caracterul confuz al divagaţiei actoriceşti pe marginea unui text omis ori uitat. *Faţa oarbă a indiferenţei politice*, *Capcana* şi *Strigătul*, care întregesc acest impozant ciclu, demonstrează că procedeele expresioniste şi suprarealiste nu-i sînt străine acestui artist de o atît de acută putere de identificare realistă a morfologiei amănuntului. Dar integrarea în ansambluri a acestui amănunt e de natura unei logici onirice: laxe ca în legea consecinţelor din vise, relaţiile dintre fenomene scapă privitorului. Şi o dată cu ele — de ce n-am spune-o — sensul general al ciclului ne scapă şi el. De ce, aceeaşi vădită vocaţie, n-ar putea fi folosită spre a ilustra un text mai puţin entimemă?

Tot ilustraţii par lucrările lui Jules Perahim, în care literatura e implicată în chip cu totul personal: *Plouă la Veneţia* sau *Sfîrşit de săptămînă*, scene lipsite de personaje umane, vorbesc tot atît de mult despre om ca şi *Casa de cîrpă*, unde o scenografie artistic construită include figurile, lesne recognoscibile ca fiind ale acestui artist, de o individualizare grotească vecină cu obsesia viciului. *Casa de cîrpă* e o naraţiune despre viaţa multora, dintre cei sărmani, din lumea capitalistă.

Dar iată ilustraţii, realmente gîndite ca atare: Damian Petrescu, atras de universul lui Edgar Allan Poe, îl interpretează tot suprarealist: e drept că suprarealismul se revendică de la izvoare romantice, dar marele romantic american cu o literatură atît de specifică pentru secolul XIX n-are de ce fi ilustrat printr-o formulă plastică specifică altui moment istoric. Edgar Allan Poe e fantastic, dar fantasticul lui e lipsit de orice grăunte de grotesc, şi tocmai grotescul e, din registrul sentimentelor, cel care se asociază mai adeseori în cadrul suprarealismului, cu terifiantul. Înţelegem această

2

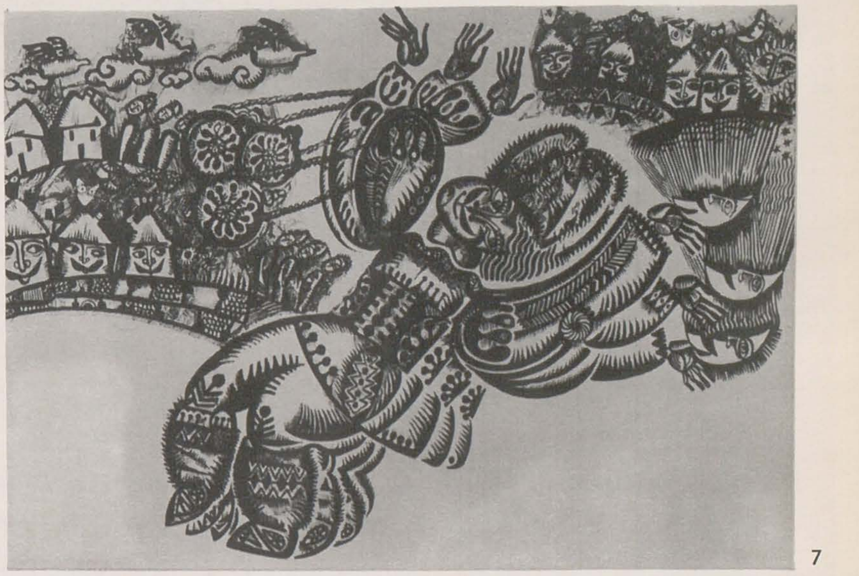
3

4

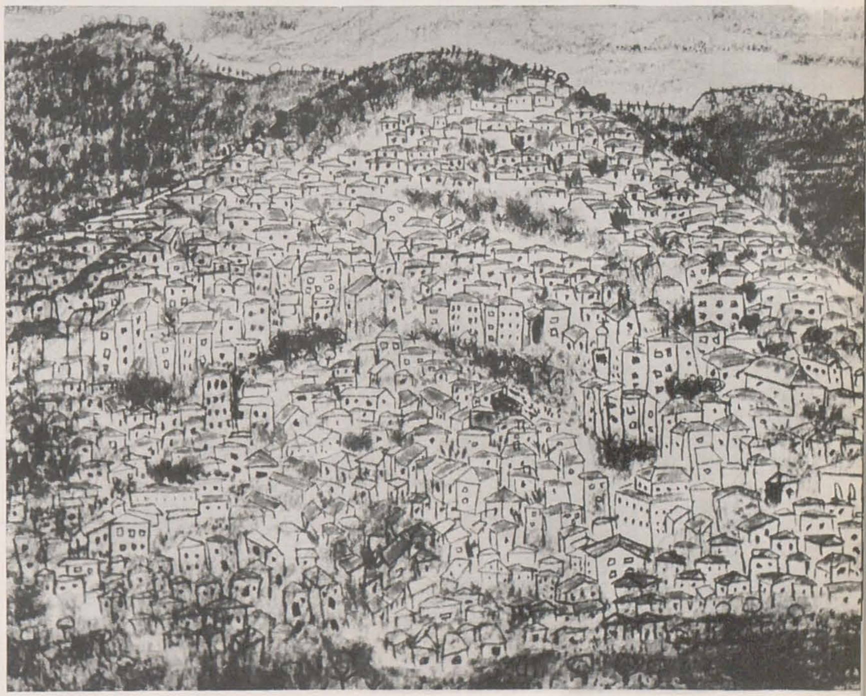
1. ADRIAN PODOLEANU: Profil din Iaşi — acuarelă
2. LUCIA COSMESCU: Pădurence — acvatinta
3. ILEANA MICODIN: Mirele şi mireasa (din ciclul « Datini ») — gravură pe metal
4. SIMION IUCA: În Maramureş — acvatinta
5. GHEORGHE TOMAZIU: Ilustraţie la « Sărmanul Dionis » de Mihai Eminescu — creion
6. EUGEN POPA: Manechine — acvaforte
7. STAN DONE: Butelcuţa me (din ciclul « Trei cîntece de Maria Tănase ») — tuş
8. GABRIELA PĂTULEA DRĂGUŢ: Tîrnovo — creioane colorate
9. MARIANA PETRAŞCU: Grup maramureşean (din ciclul « Sărbători folclorice de primăvară ») — pastel şi acuarelă

6

5



7



8

9

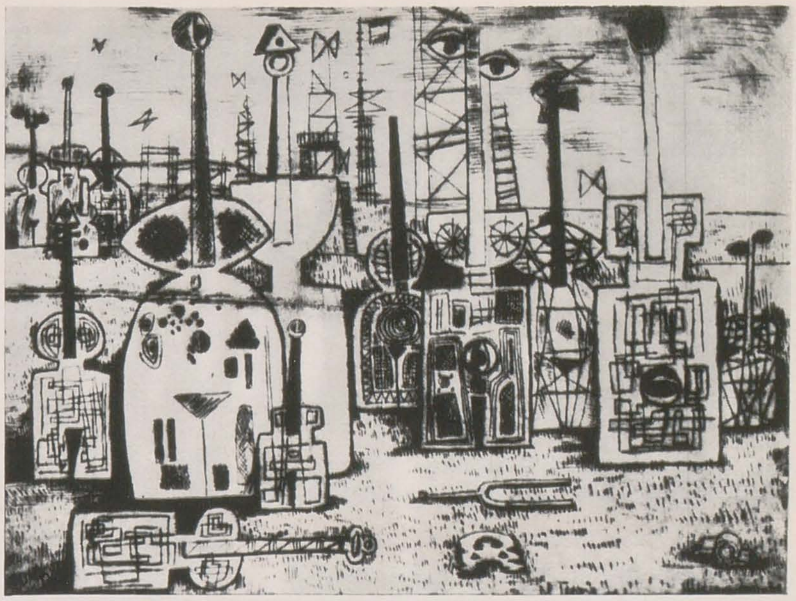
asociere în cazul altor ilustraţii: la Nicolae Virgil Ghinea în *Ulysse* de James Joyce, sau la Mieczyslaw Orlowski, din Constanţa, de pildă, care îşi poate permite, în cele şapte scene din *Cîntăreaţa cheală*, să-l traducă pe Eugen Ionescu într-un alt registru afectiv. Vasile Paulovics din Satu Mare, făcînd « studii » pe o temă din Apollinaire, îl uită în favoarea « studiilor », care rămîn fără obiect. Despre ilustraţiile la *Versete* de Saint John Perse, se poate gîndi orice: Paul Neagu putea şi să nu-l citească, tot aşa ar fi făcut. Există încercări meritorii de racordare a sentimentului din ilustraţie la cel din textul ilustrat. Exemplul cel mai favorabil: Gheorghe Tomaziu, cu cele trei creioane evocînd atmosfera din *Sărmanul Dionis*, pline de valabilul metaforei pe care o mînuieşte acest inteligent artist, în trecut exercitat şi în Matei Caragiale, şi în alte texte de egal potenţial sugestiv. Geta Brătescu ne-a dat un ciclu Brecht de o factură nouă pentru ea, halucinantă în luciditatea grotescului demascat. Gabriel Constantinescu a ilustrat în tuşuri de dimensiuni mari, un *Germinal* mai mult al său decît al lui Zola, oricîtă similitudine ar avea fondul viziunii sale cu a marelui realist francez, în adîncurile gîndirii lui pesimist şi dezabuzat, dar capabil să uite aceasta în clipele active. În *Cer şi pămînt*, Corina Beiu Angheluţă nu pare a ilustra alt tip de literatură, deşi nu de la literatura altcuiva porneşte, ci de la propria ei viziune literară asupra lumii. La *Ţara de piatră* a lui Bogza, Pompiliu Dumitrescu realizează ilustraţii de atmosferă, în vreme ce Paul Erdös îl traduce pe Lucian Blaga în limba lui grafică, de eleganţe predominant caligrafic exprimate şi fără nimic din profunzimea marelui poet, fără expresionismul lui transfigurator.

Foarte « în temă », Iacob Desideriu cînd ilustrează Rabelais, şi Benedict Gănescu în Shakespeare *(Comedia erorilor)*. Pot aprecia exactitatea intuiţiilor tipologice şi abrevierilor scenografice a spaţialităţii din ilustraţiile lui Gănescu, cu atît mai mult cu cît această primă comedie a marelui Will a fost şi prima mea traducere din Shakespeare. Nu mi-am închipuit niciodată că se va găsi un ilustrator care să fie atît de exact, rămînînd în acelaşi timp perfect înscris în tradiţia ilustraţiei de carte veche, cu iz de incunabul.

●

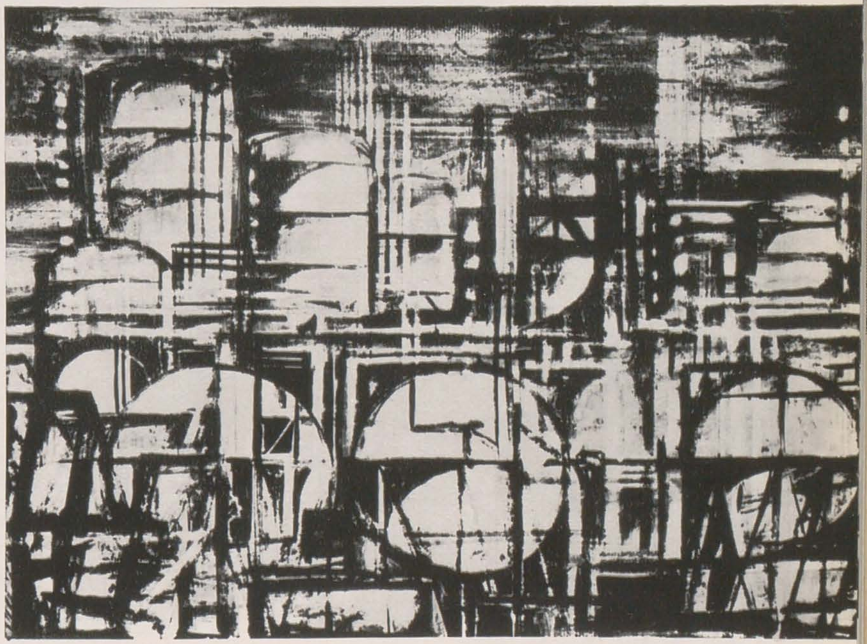
În materie de grafică de şevalet, continuăm să găsim reprezentată maniera ilustrativă, alături de autentice înnoiri de limbaj şi de viziune; în acelaşi timp în care Andrassy Zoltan îşi desfăşoară anostele monotipii pe jumătăţi de metru de coală, clujean ca şi el, un Csek Gustav ştie să fie nou în tipare vechi *(Peisaj din Remetea)*, ca să nu mai vorbim de Francisc Deak, ale cărui trei *Sărbători* au constituit şi pentru noi o sărbătoare. Foarte interesant ni s-a părut de astădată Ladislau Feszt, ale cărui gravuri sînt mai moderne decît în trecut, fără să renunţe la tema, umanistă ca de obicei. Timişorenii Xenia Eraclide Vreme *(Case înalte)* şi Baroi Baz Virginia *(Sat bănăţean)*, dar mai ales Vasile Pintea *(Simbol, Păsări)*, deţin un standard foarte înalt. Cel puţin la Pintea se pune problema unei adecuări a viziunii proprii la viziunea folclorică decorativă. Parcă nici unul dintre tinerii care se afirmă în regiuni, în momentul de faţă, nu ajunge însă la adîncimea şi concizia grafică a lui Nicolae Apostol din Baia Mare. În cele cinci lucrări, monotipii şi tuş, Apostol vădeşte o integrare a marii lecţii a folclorului decorativ românesc, cum numai la consacraţi ca Vasile Baboie mai avem ocazia să constatăm. Lucrările în encaustic ale acestuia din urmă sînt grafice ca sens, dar echivalează cu nişte adevărate murale izvorîte din imagistica populară. Foarte personală e Emilia Baboia, în ciclul *Pescarii* mai ales, xilogravuri de netăgăduită calitate. Se pot cita la şir: Teodor Bogoi cu ciclul *Bărăganul*, Elena Broniţki cu ciclul xilogravurilor ilustrînd pe Creangă, Silvia

10



12

13



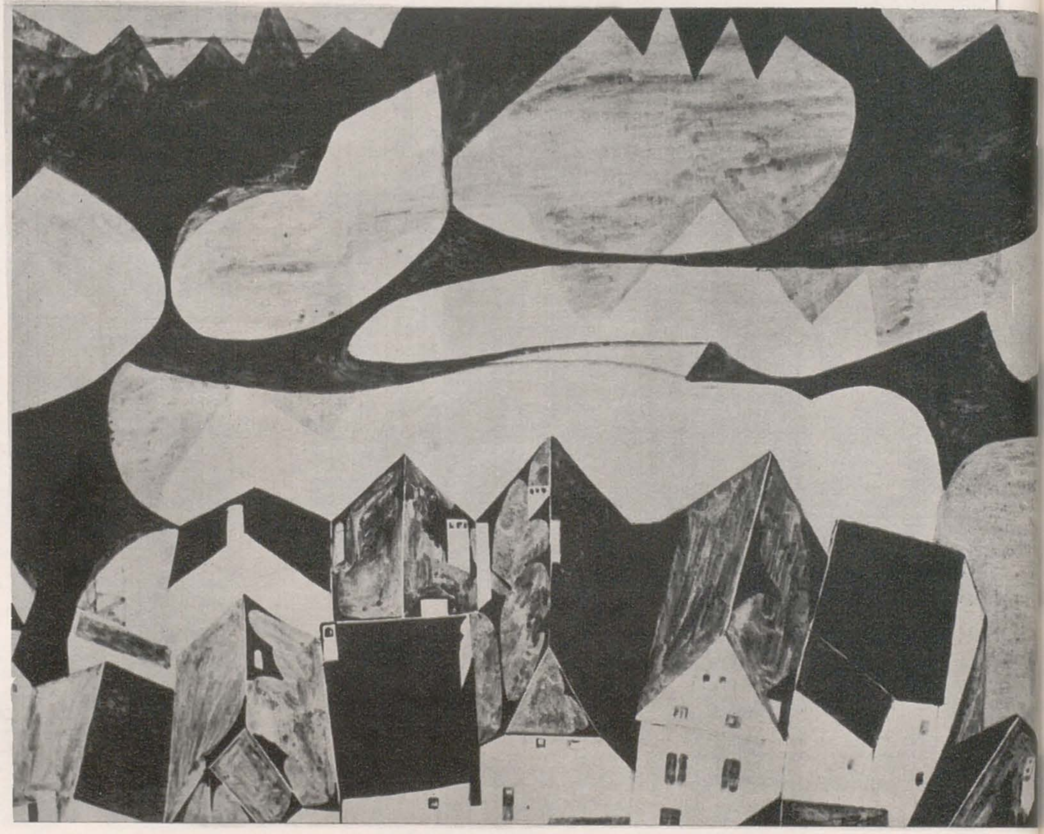
10. ION STATE: Candorile stabilităţii noastre (din ciclul « Note despre indolenţă ») — tehnici diverse
11. EUGEN MIHĂESCU: Balonul lui Nadar — litografie
12. ALEXANDRU ŢIPOIA: Instrumente muzicale — gravură cu acul
13. VINCENŢIU GRIGORESCU: Rafinărie — tuş
14. FLORIN CIUBOTARU: Hora miresei — xilogravură

11

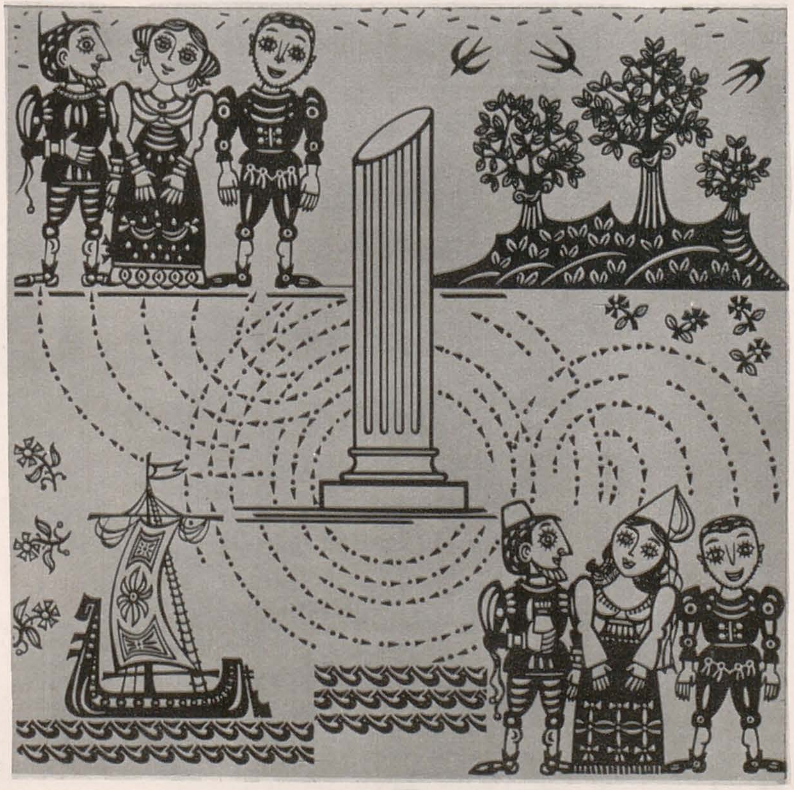
14

Cambir cu *Priveghiul*, Vasile Celmare cu litografiile lui ce par scheme de mural reduse la scară, Marcel Chirnoagă cu un ciclu plin de intenţii simbolice greu descifrabile, dar admirabil meşteşugărit în gravură pe metal, Cornelia Daneţ, revenită la formula ei din faza începuturilor înfiripării stilului propriu, Stan Done *(Trei cîntece* de Maria Tănase) din ce în ce mai el însuşi, Octav Grigorescu, atît de singularizat şi atît de liric singur, în viziunile sale cu multe personaje ori cu nici unul, Harry Guttman, cu cîteva personale viziuni de circ grotesc, Ana Iliuţ, ca de obicei sensibilă în xilogravura policromă picturală, Nicolae Iorga (Sibiu) cu monotipii îndrăzneţe, şi Iosif Matyas din Petroşani *(Tineri)*, Puia Hortensia Masichievici (cu vederi din Bulgaria), Ileana Micodin (ciclul *Datini)*, Lidia Mihăescu şi Viorel Mărgineanu, pictor în toată puterea cuvîntului, în peisajele cu sonde, de un specific grafic egalat de narativitatea regăsită şi în uleiurile sale, Iulius Şuteu *(Drumul luminii)*, Simona Vasiliu Chintilă *(Vin păsările)*.

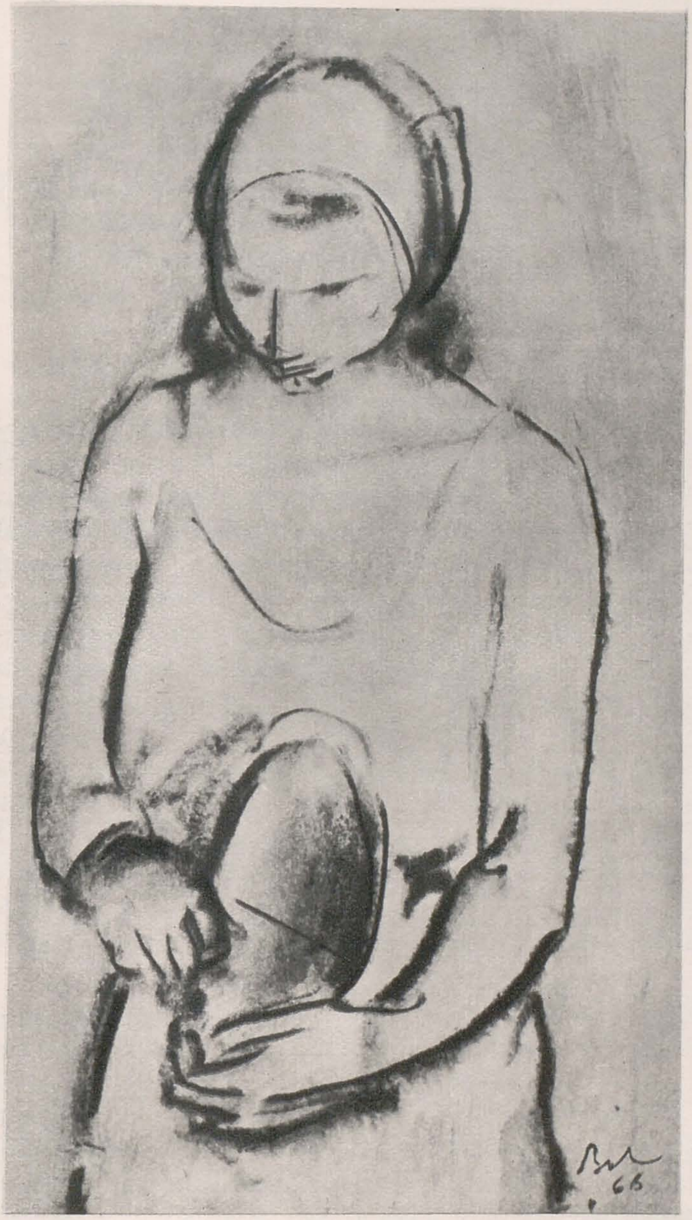
Cîştigul de căpetenie al etapei actuale de dezvoltare a graficii noastre ni se pare dragostea (vădit sporită, pînă la fetişizarea acestei îndrăgiri) a meşteşugului artistic practicat de fiecare. Ideea că arta e o formă a muncii, o formă superioară de organizare a activităţii menite să dea naştere unei opere, adică unui obiect finit, rotunjit în sine, dus la capăt, idee scumpă şcoalei româneşti de estetică, iniţiată de regretatul nostru profesor Tudor Vianu, a cucerit azi lumea artistică din toată ţara. Panourile Expoziţiei anuale de grafică au arătat clar cît de puţin cont se mai pune în etapa prezentă pe prezentarea schiţei preliminare, sau a proiectului sumar, de obicei stenografiat rapid, în orice material, pe orice suport, doar cu grija de a nu rata notarea ideii, în momentul cînd ea s-a prezentat spiritului. Grija pentru finisarea operelor, îngrijite, acurat prezentate, începe să fie endemică şi la artiştii reali şi la industrialii graficii.



15

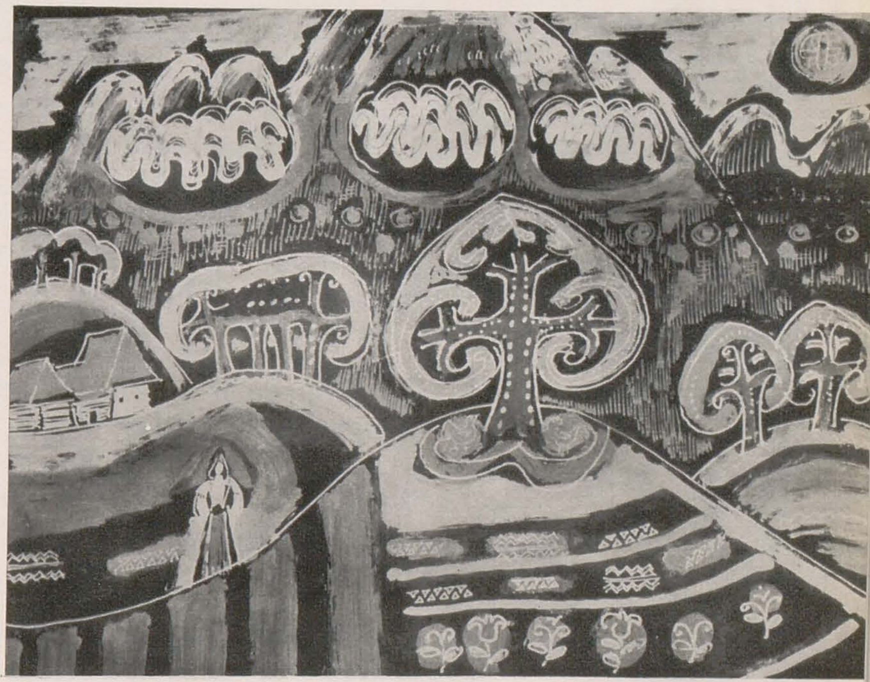


16



17

18



19

15. FLORIN NICULIU: Din Praga — tuş
16. BENEDICT GĂNESCU: Ilustraţie la « Comedia erorilor » de W. Shakespeare — tuş
17. CORNELIU BABA: Femeie tăind pîine — desen colorat
18. GETA BRĂTESCU: Ilustraţie la « Mutter Courage » de B. Brecht — pointe sèche
19. VASILE BABOIE: La Peştera — Bran — encaustică
20. VASILE CELMARE: Focuri de primăvară — litografie

20

CURENTE ÎN ARTA ROMÂNEASCĂ MODERNĂ (IV)

PETRU COMARNESCU

Într-o mare parte din pictura lor, Ressu şi Iser au rămas legaţi de procedeele desenului constructiv, ale desenului sintetic sau desenului-construcţie. Picturile şi desenele lui Ressu, create după înapoierea din Franţa, în 1908, au amprenta constructivismului cézannian şi ceva din coloritul fovilor, adică o lumină, dacă nu total inventată, în orice caz sublimată, interpretată în funcţie de caracterul imaginii, de elementele ei structurale.

Aceasta o vădeşte mai ales impresionanta şi viguroasa compoziţie-sinteză *Ţăran la arat* (1910, Muzeul Zambaccian). Ulterior, compoziţiile şi peisajele lui Ressu vor căpăta un colorit mai diferenţiat, cum au avut de altfel şi *Ţărăncile din Vlaici* (1910) sau *Ţărăncile lingă troiţă* (1910). Ne referim la coloritul mai legat de spiritul locului din lucrările *Turci la cişmea* (1913) şi altele, făcute în Dobrogea. Constructivismul, simplificarea geometrică, accentuarea volumelor vor continua la Ressu — fie că este vorba de *Peisaj la Vidra* (1914), fie de capodopera din 1923, *Cosaşi odihnindu-se*. În culoare, are uneori exuberanţa fovilor, ca în acuarela *Stradă la Plevna* (1913), alteori preferă un colorit cu puternice raze solare sau cu irizaţii argintii.

Ressu şi-a dat seama în mod manifest cît de apropiată este stilizarea şi, în genere, geometrismul decorativ al artei noastre populare de cerinţele artei moderne. În această privinţă, articolul său, publicat în *Viaţa socială* din octombrie 1910, « Despre artă şi artişti », este încă astăzi deosebit de actual. Ressu recomanda folosirea unora din procedeele artistice descoperite mai ales în « icoane, desene ornamentale şi dispoziţii de culori, pe ţesături, lăzi, cofe, furci şi mai pe toate obiectele şi îmbrăcămintele ţărăneşti ».

O anumită interpretare accentuînd primitivismul artei populare îşi face loc în aprecierile lui Ressu: « trăsăturile desenului sînt unghiuloase, simple şi naive, culoarea francă şi sălbatecă... Culoarea e violentă şi îndrăzneţ armonizată într-un amestec de reverii dulci şi triste. Cele mai crude şi orbitoare culori ca roz, verde şi galben ce predomină în decoraţiunile româneşti, sînt îngrădite de linii şi forme negre... În toată arta poporului nostru, stilizată prin menţinerea continuă a unui caracter sobru, în dans, în muzică, în icoane şi decoraţiuni, găsim înscrisă cu prisosinţă această contopire a poeziei şi suferinţei lui. »

În unele din picturile sale, Ressu va folosi sugestiile artei populare, mai ales în colorit.

Împreună cu Iser, Ressu a fost cel mai viguros desenator al nostru, avînd o linie fină şi puternică, în stare să contureze figurile şi chipurile şi să redea expresiile esenţiale. Îl va continua Ştefan Dimitrescu, îl va admira ca mare desenator şi colorist Tonitza, vor beneficia de lecţia lui unii dintre cei mai talentaţi artişti în viaţă, care s-au bucurat de a-l avea profesor. Opera lui a fost inegală, cercetările multiple, dar prin cîteva mari compoziţii în ulei — inclusiv cortina Teatrului Naţional — şi prin viguroasele şi expresivele desene, mai ales portrete, el a adus noi viziuni şi metode, care s-au făcut simţite în pictura de şevalet, în grafica şi în pictura noastră monumentală.

Pornind de la aceeaşi sursă, Iser şi-a compus din ce în ce mai original imaginile, fie grafice, fie picturale, dispreţuind simpla înregistrare natura-

listă și aspirînd spre construcția viguroasă și sintetică, spre compunerea figurilor ca niște reliefuri (reliefuri și nu volume). Și-a început activitatea prin 1905 ca grafician, autor de scene din viața contemporană și de caricaturi și portrete, pentru ca să se dezvolte și ca pictor, mai întîi punînd accentul pe desenul-construcție la care culoarea era mai mult ajutătoare, apoi, după 1919, apropiindu-se din ce în ce mai mult de picturalitatea bazată pe îmbinarea tonurilor, mai luminoase și mai vii.

Cine cercetează desenele satirice ale revistelor europene de largă circulație în primul deceniu al secolului nostru — de pildă *Simplizissimus* din Berlin — observă că trecerea spre forme construite și sintetice, cu linii incisive, se făcea tocmai prin anii în care Iser însuși ajunsese la stilul său, călăuzit de Cézanne și cu răsfrîngeri din fovismul francez și expresionismul german. Este interesant a se reaminti că Iser și-a măsurat forța creatoare cu aceea a unor artiști de prestigiu mondial, rezistînd, ca și Ressu sau mai înainte Luchian și alții, comparațiilor celor mai exigente. În toamna anului 1909, Iser a organizat la București o expoziție în care — pe lîngă 132 lucrări proprii, desene colorate și picturi executate în Franța — figurau, cu opere reprezentative, marele desenator satiric J. L. Forain, desenatorul Galanis și vigurosul pictor, cu antecedente foviste și, pe atunci, refăcînd o experiență inspirată de Cézanne și clasicism, André Derain.

Cu mijloacele amintite și cu altele — mai tîrziu, în faza picturală apărînd și lecția lui Delacroix — Iser a izbutit să redea, pe temeiul unei observații realiste și al unei forme îndreptate spre monumental, remarcabile imagini ale oamenilor noștri de la țară, ale populațiilor din Dobrogea (de exemplu în acea capodoperă *Familie de tătari*, 1919), surprinzînd esențiale trăsături de adevăr tipologic în portrete și compoziții, precum și nota caracteristic locală în peisajele construite sintetic. Această notă locală nu a scăpat criticilor francezi care au scris despre dînsul.

Dar la Iser, ca și la Ressu, trebuie semnalate și unele procedee expresioniste, mai ales în modul de caracterizare a personajelor din compoziții și portrete.

Prin cîteva trăsături esențiale, prin accente rezultate din observația atentă a modelelor, dar îndeosebi prin interpretare, Ressu și Iser izbutesc să caracterizeze personajele ridicîndu-le uneori la valoare-simbol. Amîndoi au lăsat, mai ales în desen, o foarte bogată galerie de portrete contemporane și, uneori prin expresia lor sintetică, puternică, incisivă, au impus o viziune.

●

Se poate spune că, într-un fel, experiențele de la care a pornit Ressu au constituit un punct de plecare și pentru alți pictori români, ca Francisc Șirato, Ion Theodorescu-Sion și Marius Bunescu sau Petre Iorgulescu-Yor, care s-au manifestat în perioada dintre cele două războaie mondiale.

Șirato a pornit în desenele sale de la problemele de construcție geometrică. Geometria sa a devenit însă cu timpul mai mlădioasă, mai muzicală, însuflețindu-se cu ajutorul maselor de umbre și lumină, realizate prin tușe mari, și ele cu rost constructiv.

În picturile sale, chiar în acelea de început, el urmărește o tratare picturală, obținînd volumul figurilor prin tonuri puternice, prin diferite densități de pastă, ocolind grănițarea prin linii a personajelor și obiectelor. Din ce în ce, spațiul unui tablou de Șirato va fi un tot de lumină și culoare, iar nu de linii și forme, acestea rămînînd doar presupuse. În prima sa mare compoziție monumentală în ulei, *Întîlnirea* (1924), stăruiau totuși — din motive de ritmică decorativă — preocupările de desen. Conturuirile erau încă liniare, cum nu vor mai fi în lucrări monumentale ca *Întoarcerea de la tîrg*, unde totul este țesut din mase mari de culoare, variat luminată. Văiurile lungi ale celor două țărănci sînt parcă numai lumină, contrastînd cu albastrul dens al fustelor și iilor. Mai tîrziu, ajunge la transparențe și jocuri diafane, la corespondențe și împrumuturi reciproce între vibrațiile coloristice ale figurilor și obiectelor. După ce a deprins de la Cézanne construcția geometrică, tot de la acesta învață Șirato să înlăture opacitatea materială a obiectelor și să le confere, dimpotrivă, tonalități luminoase, calitatea lor flotantă prin schimb reciproc de nuanțe. În faza de după 1933, Șirato caută ceea ce el numea « structura aeriană a realității »; anume ca planurile de nuanțe diferit colorate sau intensificate de lumină să exprime structura imaginii. În faza finală, mai simplificată, mai condensată în colorit și lăsînd forma mai vizibilă, sinteza picturală continuă să predomine, culoarea structurînd acum mai dens cosmosul artistului.

Făcînd experimente atît de dificile și îndrăznețe, este firesc ca unele opere ale lui Francisc Șirato să fi rămas mai mult intenții decît realizări, să pară « făcute », « cerebrale », dar numeroase sînt și lucrările valoroase, iar prin cîteva, ca *Fetiță în rochie albastră*, *Odihnă*, *Fată lucrînd filet* sau prin unele peisaje din stațiunile de pe litoral sau de la Techirghiol, prin *Podul de la Băneasa*, prin unele naturi moarte cu flori și *Serviciul de ceai*, Șirato depășește toate învățămintele și experimentele. În primele două lucrări citate, una în tonalitate predominant albastră, cealaltă în tonalitate predominant galbenă, Șirato apare ca un nou Vermeer van Delft, atît de vii, miraculoase, aeriene sînt culorile sale, totodată forme, totodată expresii ale realității. Prin unele lucrări, el a trecut cu mult de influențele cézanniene, creînd opere unice.

Șirato a dat luminii un rol pe care nu-l are la Cézanne, luminozitatea lui fiind solară și robustă. Pictorul nu se temea că soarele ar șterge formele. Dimpotrivă, soarele din mediul românesc aduce o netezime și o învăluire caldă, diafană, sublimînd materialitatea maselor și suprafețelor, dar nu lipsindu-le de formă sau structură.

Și pe Șirato, arta populară românească l-a stimulat să găsească soluții proprii, atît de reprezentative pentru viziunea românească a lumii, viziune sensibilă la nuanțe și tonalități, iubitoare de lumină solară, totuși temperată și păstrînd netezimea înfățișărilor. În ultimele faze, el a cîntat natura noastră în ceea ce are mai pur și mai fascinant pentru un suflet ca al său, armonios, echilibrat, robust, nu lipsit de duioșie. Unele flori ale sale dinspre apusul activității, ca acele *Cîrciumărese* galbene în vas albastru, par concentrări ale soarelui, par rupte din soare ca și rochia de atlaz a Esterei din celebra pînză a lui Rembrandt.

În 1927, într-un interviu privitor la specificul artei românești, Șirato îmi spunea că « acest sentiment unic și prețios pentru grația formei, ce trăiește intens prin culoare, îl deosebește pe român de popoarele din juru-i și din depărtări ». E ceea ce a realizat mai tîrziu în arta lui.

Ion Theodorescu-Sion, ale cărui lucrări importante nu le-am mai revăzut în ansamblul lor, a impresionat între cele două războaie mondiale, fiind considerat de colegii săi drept un artist de frunte. Exigentul critic N. N. Tonitza a scris elogios despre marea lui știință în arta compoziției, despre variatele lui experimente.

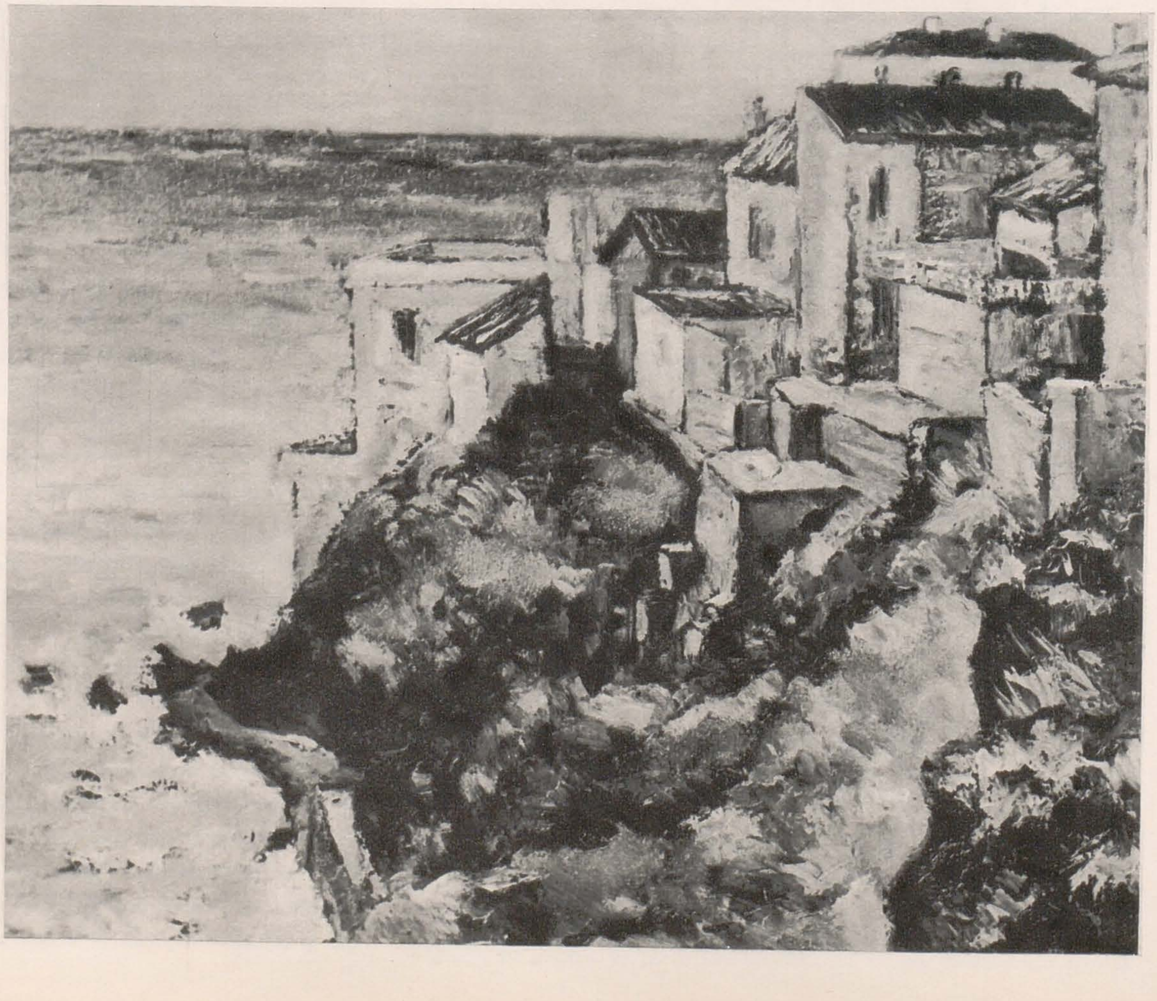
În mare, și pentru ceea ce este reprezentativ la Ion Theodorescu-Sion, putem spune că experimentele lui au drept coordonate folclorul românesc și constructivismul cézannian. Felul lui Cézanne de a trata monumental grupurile de femei nude, înapoindu-se de la scăldat, sub arborii orînduiți ca un decor, a slujit drept schemă compozițională, firește cu variațiuni și modificări, pentru scenele cu tematică românească ale lui Sion. Arborii, stîncile, munții, casele din compoziții ca *Fîntîna lui Manole*, *Plăieșii*, *La Șipotul din pădure*, *Fata lui Moș Pătru*, *Pastorală*, *Seară de vară* aveau o construcție în spirit cézannian, dar trăsăturile ușor modelate ale personajelor, ținuta și mișcarea lor — mișcare sugerată prin tocmai statica instantanee a imaginii — țineau de specificitatea lumii noastre. Coloritul portului țărănesc, cu predominanța albului — reluată și de zidurile caselor din preajmă — stăpînea și aceste compoziții cu spațiul concentrat, cu

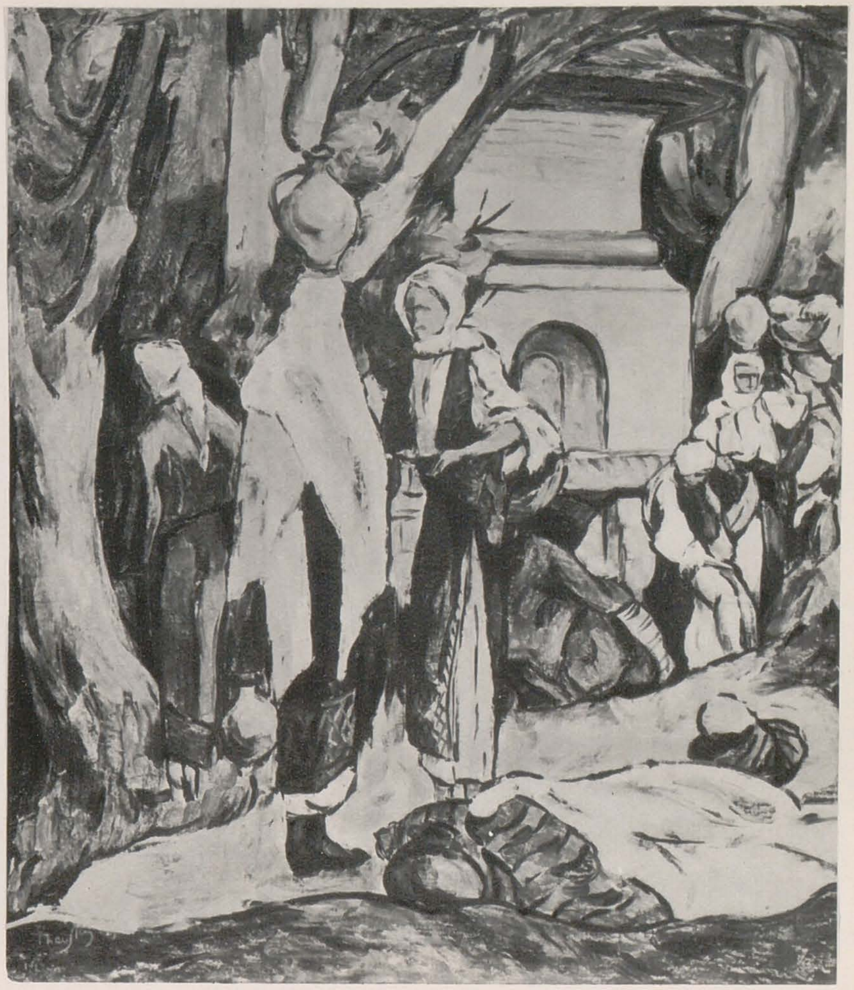
CAMIL RESSU: Ţărani la cîmp — ulei

MARIUS BUNESCU: Constanţa, case pe mal — ulei

IOSIF ISER: Familie de tătari — ulei

ION THEODORESCU-SION: La fîntîna Meşterului Manole — ulei





elemente uneori etajate. Perspectiva şi volumele erau mai concret sugerate decît în arta monumentală a frescelor noastre şi dovedeau iscusinţa pictorului, care realiza figuri de o sculpturalitate giottescă într-o schemă cézanniană. Culorile erau dense, suculente, strălucitoare şi, în totul, se simţea ceva din sufletul naturii noastre, iar personajele aveau ceva din eroii unor balade.

Sînt de luat în seamă aprecierile lui Lucian Blaga faţă de pictor şi compoziţiile sale: « . . . Theodorescu-Sion nu a iubit niciodată cu pasiune adevărată impresionismul care pulveriza materialitatea, înlocuind-o cu pigmentul fluturilor de lumină. Cézanne l-a învăţat o anumită asprime a liniei şi un fel al culorii, prin care redobîndea materia destrămată prin genele impresioniştilor. Pe calea aceasta, el s-a străduit să fie cît mai românesc cu putinţă — prin pitorescul totdeauna sever, rareori supraîncărcat — al peisajelor sale . . . În tablourile sale, izbeşte abundenţa liniilor şi a maselor, în contrast cu reducerea la o expresie, de un ciudat clasicism, al contururilor . . . Intenţia compoziţiei monumentale primează. Arbori şi dobitoace se supun, cu toată tăria lor de piatră, laturilor triunghiulare sau diagonalelor fictive . . . Oamenii lui Theodorescu-Sion sînt . . . plini de putere şi liniştiţi, monumentali . . . ».

După unele experimente academiste la München şi pointiliste în ţară, îndată după primul război mondial, Marius Bunescu ajunge la o tratare constructiv-arhitecturală a peisajelor citadine, redîndu-le sintetic şi cu o poezie sobră în monumentalitatea lor. Bucureştii cu monumentele lor arhitecturale, ca şi cu străzile mai modeste, dar cu un pitoresc propriu, alte oraşe din ţară şi mai ales Constanţa, oraşul tinereţii sale, au apărut în pictura lui Bunescu cu un caracter local interpretat personal. O viziune nouă a înlocuit măruntul pitoresc cu o măreţie caracterizatoare. Că Bunescu folosea şi lumina solară sau efectele de iarnă în peisajele sale urbane, aceasta nu dăuna construcţiilor, ce-şi păstrau structurile. Viziunea a fost nouă şi în felul în care Marius Bunescu a înfăţişat litoralul Mării Negre. Este drept că, primul, Luchian redase, în marina de la Muzeul Zambaccian, caracteristica îmbinare dintre coastele frămîntate şi albastrul mării noastre.

Uneori, ca în peisajele cu căsuţe înguste şi înalte de la Sulina sau din Deltă, Bunescu înfiripă o viziune de basm, exprimă un aer de minunare naivă, care a determinat pe unii să-l asemuie cu Utrillo. E ceea ce a observat în 1930 un critic belgian, care l-a considerat « un fel de frate mai puţin stîngaci, mai puţin sistematic, al lui Utrillo ». (Ziarul *Neptune*, 2 august, 1930)

În anii puterii populare, Bunescu, aprofundînd semnificaţia motivelor sale plastice, îşi va amplifica mijloacele. O capodoperă este complexa imagine înfăţişînd construirea Sălii Palatului, pe vreme de iarnă, cu forfota a zeci de personaje în plină activitate. Bătrînul Bruegel ar fi fost încîntat de veridicul şi ingeniozitatea acestei compoziţii.

Lucian Grigorescu şi Alexandru Ciucurencu, amîndoi exaltă culoarea ca expresie a unui lirism, mai năvalnic la primul, mai clasicizant la al doilea, la care un rol a avut învăţătura primită direct de la André Lhote şi legătura spirituală cu arta lui Luchian. Amîndoi pictorii sînt ataşaţi prin zeci de fire ale sensibilităţii şi trăirii lor de realitatea noastră. La Ciucurencu, priveliştile, florile şi naturile moarte sînt văzute de un artist adînc legat de strălucita tradiţie a şcolii noastre de pictură.

Lucian Grigorescu a pictat cu măiestrie unele aspecte ale vechiului Bucureşti (Turnul Bărăţiei şi cartierele învecinate, de pildă) şi a creat o fascinantă viziune a Catedralei Notre-Dame din Paris, avînd pe faţada ei reflexe de griuri şi albastruri, la fel de subtile ca acelea ale lui Claude Monet. În viziunile bucureştene folosea mase mari de culoare, păstra structura, pe cînd în viziunea pariziană era mai aproape de vibraţiile impresionismului.

Arborii și pădurile noastre, unele ținuturi de cîmpie au căpătat interpretări inedite datorită puternicului cromatism al lui Lucian Grigorescu, cu o paletă diferită de cea a lui Ciucurencu.

Formația lui H. H. Catargi este și mai complexă, în privința învățăturii primite de la tradiția patriei și de la Școala Parisului.

Amintind de unii dintre predecesorii pe nedrept uitați ai pictorilor de azi bine cunoscuți, socotim necesar a menționa că influențe cézanniene, foviste și expresioniste se găsesc și în opera unei pictorițe care merită a fi reconsiderată, ca și alți valoroși artiști care s-au manifestat între cele două războaie: Elena Popea. Iată ce scria într-o cronică scriitorul și criticul Oscar Walter Cisek: « Din prima clipă, ne aducem aminte de Maurice de Vlaminck, ale cărui culori au devenit însă mult mai simple, împletite între firele unei plase de alb și negru. Pictura d-nei Popea e mai vioaie și mai puțin diferențiată în ce privește alăturarea valorilor, care capătă un sens organic numai în întregul coloristic al lucrărilor, nu atît în detaliu. Sînt peisaje din Bretania, vederi din Paris și din Bran, care au încordat parcă toate calitățile artistei, toată substanța barocă a acestei artiste care preface lucrurile în zdrențe colorate de lumină... Unele vederi mici de la Bran se complac într-o atitudine mai puțin complicată, mai improspătată față de forța peisajului de munte. Verdele e parcă muiat în ploaie, munții sînt numai răcoarea și înălțimea ce se sărută cu cerul. Aceste peisaje din Bran sînt puțin barbare în toată structura lor; ni-l amintesc pe Lovis Corinth din ultimii ani ai vieții lui...... ».

Ulterior acestor constatări dinspre 1930, Elena Popea și-a îmbogățit mijloacele de expresie, mai ales în compozițiile cu țărănci de la noi sau din nordul Europei — Bretania și Olanda — surprinse în mișcarea atmosferei, cu rochiile agitate și înfoiate de vînt, primind felurite vibrații de lumină. Și ea urmărea redarea « structurii aeriene » a peisajelor, iar figurile le trata în plină desfășurare, amintind de formele statuare ale barocului.

A fost o personalitate robustă, frămîntată de mari probleme artistice, a călătorit mult în țară și în străinătate, unde a avut expoziții de răsunet, în special la Londra și Paris, aici bucurîndu-se de o elogioasă prefață din partea Elenei Văcărescu. (Date semnificative în articolul « Elena Popea » de Mircea Zaciu, *Tribuna*, 26 noiembrie, 1964).

Dacă lucrările Elenei Popea, decedată în 1941, s-au păstrat și ea va putea fi cunoscută în adevărata-i lumină, mai puțin va putea fi cunoscut unul dintre primii pictori expresioniști, Dimitrie Hîrlescu, decedat prematur în 1923. Operele sale au fost distruse de vicisitudinile războiului, au fost nimicite de incendii, iar altora li s-a pierdut urma. Există la unele muzee totuși cîteva lucrări reprezentative.

Hîrlescu, profesor de desen la Constanța, unde a îndrumat pe Jalea și Bunescu, a expus la « Tinerimea artistică » o serie de valoroase lucrări. El vedea monumental personajele și cu accentuate trăsături psihologice, ca în *Jucătorul de maimuțe*, lucrare stranie, pe care o știm doar din reproduceri și unde era ceva din dramatismul lui Edward Munch, unul dintre fundatorii expresionismului modern, poate cel mai important alături de Van Gogh și avînd în Germania o influență tot atît de mare cît Cézanne în Franța și în alte părți ale lumii. Paleta lui Hîrlescu dispunea de tonalități rare, violeturi, galbenuri de pucioasă, verde crud.

Expresionismul de tip german, cu stridențe coloristice, cu figuri chinuite, a fost reprezentat la noi mai ales de Hans Eder, pictor brașovean. Printre alții, Lucian Blaga i-a dedicat un foileton-cronică, cu prețuiri mai ales față de portretistul care a fost, deși pe Eder îl interesau compozițiile simbolice, ca și pe Aurel Popp, acesta cu momente de combativitate revoluționară în arta sa. Și pictorul de la Satu-Mare, personalitate complexă, cu inegalități și contradicții, a fost un expresionist.

Aproape fiecare dintre acești artiști ar merita largi considerații pe care nu le putem face în cadrul acestui eseu privitor la influențele stilistice.

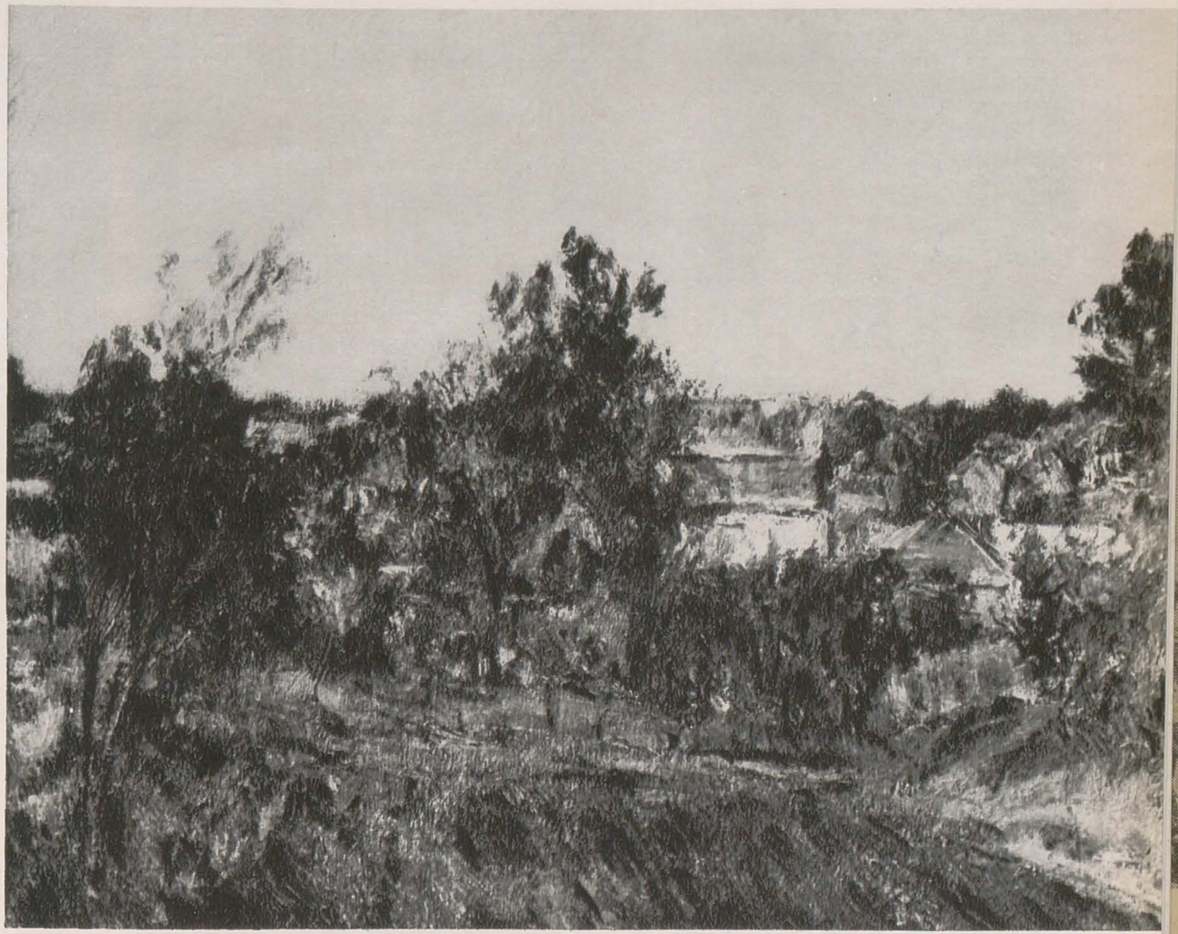
ELENA POPEA: Bretone — ulei

AUREL POPP: Înmormîntarea proletarului — ulei

LUCIAN GRIGORESCU: Peisaj — ulei

NINA ARBORE: Două surori — ulei

PETRE IORGULESCU YOR: Peisaj cu case — ulei



PREMIILE ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

PE ANUL 1964

Academia Republicii Socialiste România a acordat recent premiul « I. Andreescu » (pe anul 1964) sculptorului George Apostu şi graficianului Octav Grigorescu.

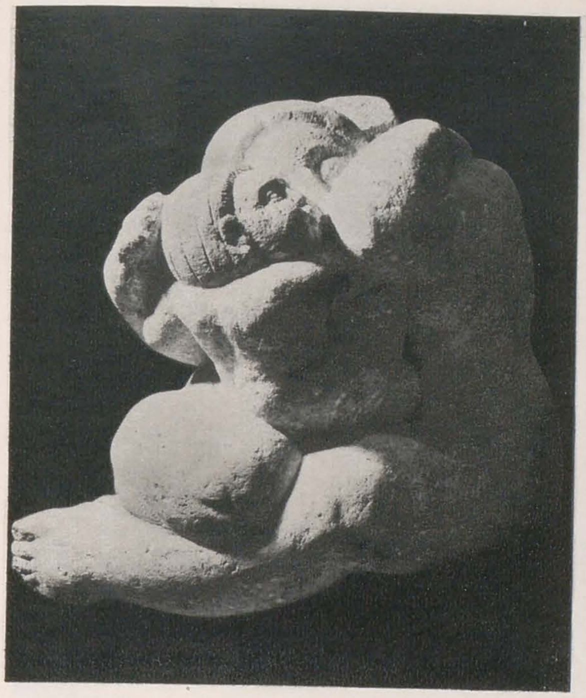
OCTAV GRIGORESCU: Desen — tuş

OCTAV GRIGORESCU: Întîlnirea dintre Păcală şi Tîndală — tuş

Cine nu s-a oprit măcar o clipă, în toamna lui 1964, să contemple grădina Uniunii Ziariştilor, al cărei farmec părea înnobilat de pregnanţa statuarei expuse aci de George Apostu?

Sculpturile sale încorporează emoţii simple, fundamentale, sau sentimentul de vechime, de stratificare a timpului: maternităţi pline de vigoare, nuduri de o vitalitate primordială, femei de pescari care adastă la ţărm cu ochii pironiţi departe, fetiţa ce-şi leagănă păpuşa, Maria de Mangop cu o întristare înceţoşată de secole, domniţa Ralu, al cărei gest arhaic evocă dansatoarele indiene, Elena Negri, misterioasă ca un totem.

Volumele lui se compun cu o rigoare şi o certitudine rară pentru un tînăr sculptor; raportul lor expresiv cu spaţiul crează zone sensibile, fremătătoare. Sub gestul tînărului sculptor, influenţe ce ar putea fi fatale se plămădesc într-o sinteză proprie; sub gestul său, lemnul îşi cedează căldura şi forţa lui de vibrare, piatra se animă, comunicîndu-ne ritmurile ei. Căci Apostu a învăţat de la meşterii populari să respecte exigenţele şi condiţiile impuse de material, să-l constrîngă, fără a-l violenta. Este în meşteşugul lui o înţelepciune.



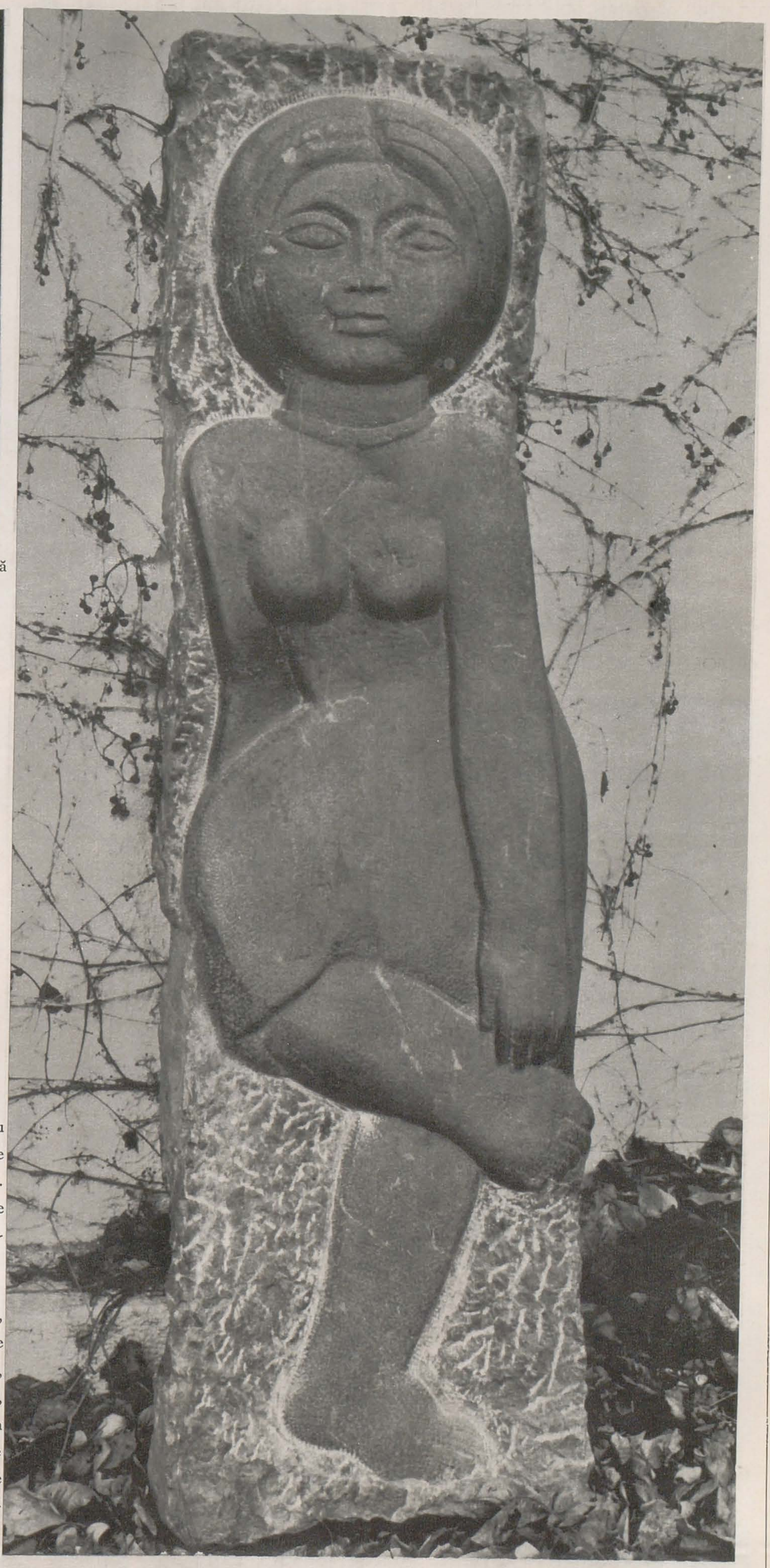
GEORGE APOSTU: Maternitate — piatră

Ori de cîte ori privești lucrările lui Octav Grigorescu ai sentimentul unei geneze continue, a cărei descifrare scoate de fiecare dată din umbră alte fațete, alte structuri.

O fantezie neistovită figurează încleștări de lumi reale și himerice, ordonate de o fascinantă capacitate de inginiere a formelor.

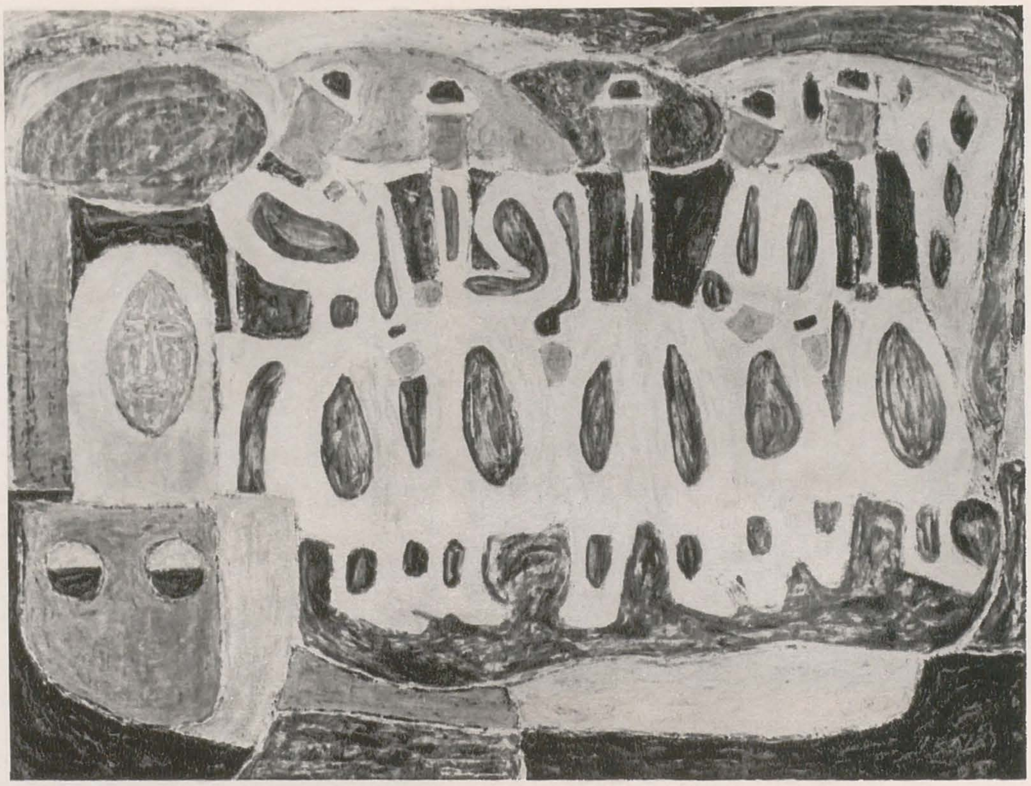
Desenele lui — dantelărie de linii aparent derutantă — au ceva din finețea și imaterialitatea stampelor orientale, o etică și acuratețǎ de meșteșugar pătimaș, o poezie aparte în grafica noastră. În lucrările lui Octav Grigorescu, totul — specularea resurselor expresive ale « suportului », finețea și eleganța liniei, precizia trăsăturii, concretețea unui detaliu, simultaneismul imaginilor, structurarea pe desen și sublinierea prin pata de culoare — totul servește elaborării unei anume atmosfere, nevoii acute de a comunica inefabilul unor trăiri.

OLGA BUȘNEAG



GEORGE APOSTU: Domnița Ralu — piatră

GHEORGHE COMAN: Chip — piatră



NICOLAE BĂLAJ: Feciori din Maramureş — ulei

PAUL ZIPSER: Maternitate — lemn

PAUL ZIPSER: Mireasa — marmură

SERGIU RUGINĂ: Zidăriţă — ulei

OVIDIU PAŞTINA: Portret — ulei

NICOLAE VASILESCU: Ţărancă din Făgăraş — ulei

RODICA SVINŢIU: Compoziţie — guaşă

VINTILĂ FĂCĂIANU: Tractorist — xilogravură

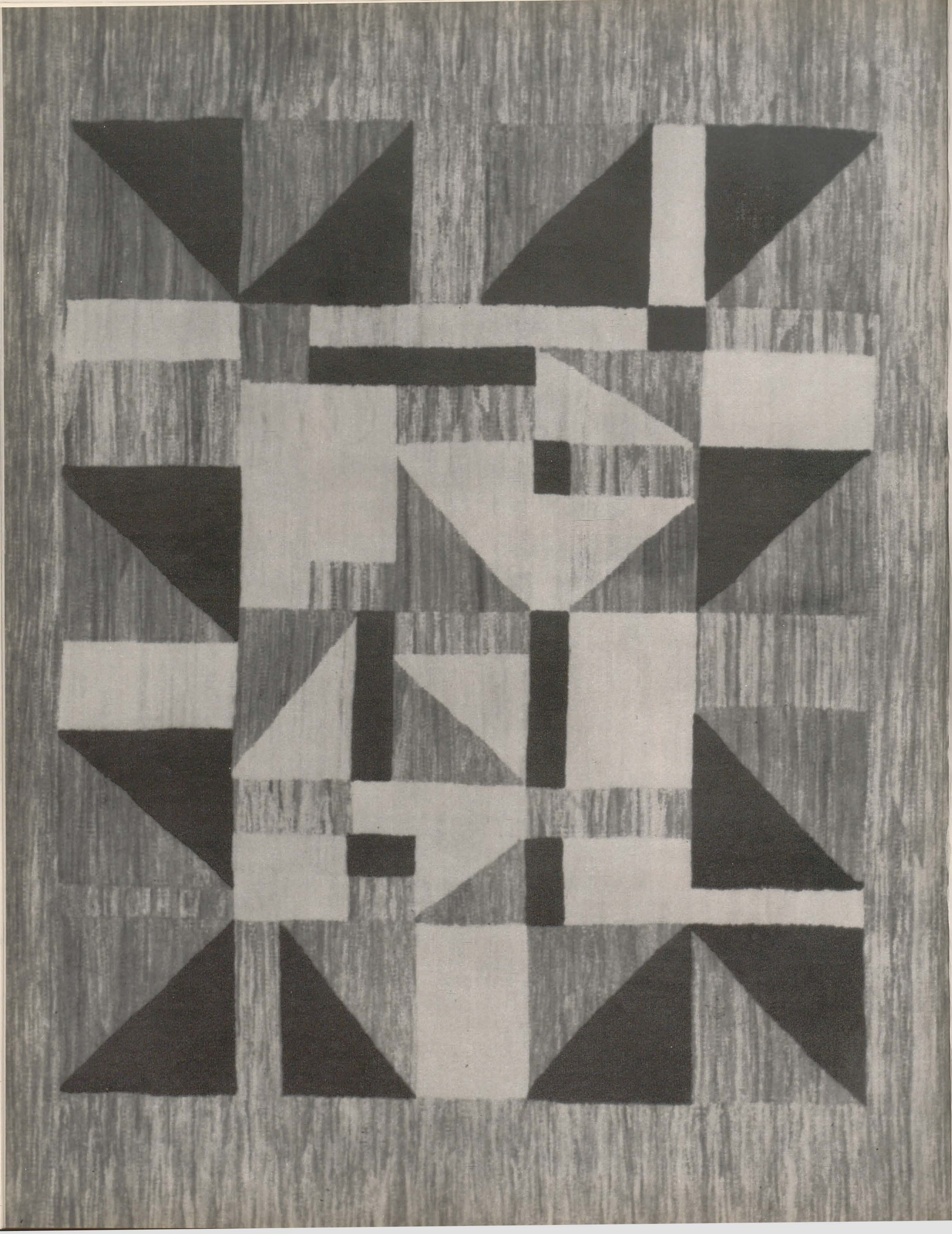
CU OBIECTIVUL FOTOGRAFIC PRIN ATELIERE

RODICA STANCA PAMFIL:
Portret conjugal — piatră artificială

LUCIA IOAN: Ţărănci — ulei

ANTON EBERWEIN:
Bufniţă — granit

IRINA BOROVSCHI:
Ilustraţie la balade populare



ARTIZANAT, INDUSTRIE, ARTĂ

PAUL PETRESCU

Încorporarea frumosului în ambianța cotidiană constituie o preocupare de largă răspîndire și semnificație în societatea contemporană. Implicațiile problemei depășesc sfera aprecierilor estetice, trezind interesul justificat al sociologilor, al psihologilor, al filozofilor și istoricilor culturii, al pedagogilor, al specialiștilor în domeniul conjuncturii economice și al cerințelor pieții mondiale, cu un cuvînt al tuturor celor ce încearcă să armonizeze aspectele complexe și uneori contradictorii ale civilizației moderne. De fapt sînt probleme ce interesează societatea în întregul ei și pe fiecare dintre noi. Discuțiile lungi și repetate purtate în toate publicațiile, la diverse simpozioane și congrese, locul pe care îl ocupă pe ecranele cinematografice și în emisiunile radio-televiziunii, ilustrează importanța și acuitatea temei.

Patru mari domenii de activitate contribuie la determinarea concretă, la crearea ambianței cotidiene: producția atelierelor meșteșugărești, producția fabricilor din ramurile industriei ușoare, munca arhitecților și constructorilor, creația artiștilor din cîmpul artelor decorative. Fiecare din aceste domenii are o problematică specifică, o dezvoltare istorică variind de la țară la țară, țeluri și sarcini distincte ce deseori se întrepătrund. Problema, aceeași în esența ei, se pune diferit în datele ei materiale, diversitatea ținînd mai ales de stadiile inegale de evoluție în care se află societatea umană din a doua jumătate a secolului al XX-lea. În toate țările din lume însă, indiferent de treapta dezvoltării sociale și economice, unul din factorii permanent prezenți și invocați în dezbaterea problemei îl constituie rolul necontestat al artiștilor într-o lume în care supratehnicizarea conține în ea pericolul dispariției freamătului sensibil al inimii și mîinilor omenești. Pentru salvarea acestei unde lirice sînt chemați artiștii nu numai în laboratoarele și cabinetele de creație ale caselor de proiectare a mobilei, vestmintelor, ci și în acelea ale fabricilor producătoare de utilaj casnic și în cele ce par depărtate de conceptul tradițional de poezie, ale uzinelor producătoare de mașini-unelte, de automobile și vapoare, de avioane supersonice și obiecte cosmice. Pătrunderea tehnicii moderne în artă și a poeziei în tehnică este un proces complex și dialectic al vremurilor noastre, al cărui sîmbure rațional se află în adevărul străvechi al tuturor artelor mari ale omenirii, iar pentru noi, în arta noastră populară: obiectul care îndeplinește exemplar funcția pentru care a fost creat este și cel mai realizat din punctul de vedere al perfecțiunii formelor. Elaborarea unui stil consunînd cu realitățile epocii și societății actuale nu poate avea loc fără integrarea creatoare a enormelor resurse, încă pline de viață și de rezolvări adesea geniale, aflate în patrimoniul de străveche noblețe al artei populare românești. Această integrare ni se pare a fi irealizabilă, în oricare din cele patru domenii mai sus amintite, fără participarea artiștilor plastici. Ne imaginăm rolul lor nu numai limitat la o muncă de concepție, fără îndoială fundamental, dar și în participarea intimă la procesele specifice de producție capabile să arunce noi lumini asupra creației artistice însăși. Aceste gînduri ne-au fost sugerate de întîmplarea plină de coincidențe care au făcut ca două din domeniile enumerate, producția meșteșugărească și cea industrială, să se prezinte în fața publicului doritor de frumos cu două expoziții semnificative; ele ne-au suscitat interesul mai ales în ceea ce privește înțelegerea rolului artei populare în producția de obiecte de larg și zilnic consum. Amîndouă expozițiile au fost organizate sub semnul artei populare ca sursă de inspirație, una dintre ele, cea a Uniunii Cooperativelor Meșteșugărești — București, afirmînd aceasta mai mult implicit, iar cealaltă, a Ministerului Industriei Ușoare, afirmînd același lucru dar în mod explicit, ea intitulîndu-se « Expoziția de documentare folclorică ». Desigur, precizarea din titlul expoziției Ministerului Industriei Ușoare indică o diferență între profilul celor două manifestări, ceea ce nu ne împiedică să observăm că în ambele expoziții este prezentă dorința de a utiliza bogata moștenire a artei noastre populare. Cu totul paradoxal însă, această dorință s-a manifestat timid în cadrul expoziției cooperativelor meșteșugărești, adică tocmai în domeniul a cărui problematică teoretică și tehnologică se leagă nemijlocit de arta populară, și, dimpotrivă, ea a fost cu putere subliniată în expoziția Ministerului Industriei Ușoare. Cîteva considerațiuni asupra celor două expoziții vor înlesni înțelegerea spiritului care a prezidat la organizarea lor și vor evidenția poate necesitatea unei participări active a artiștilor plastici în producția artizanală și industrială — pe de o parte prin îndrumarea competentă (consilieri, referenți etc.), iar pe de alta prin realizarea unor prototipuri destinate multiplicării în serie mijlocie (cooperație) și mare (industrie).

Efortul de a trece la producerea de obiecte de « artă decorativă » a fost vizibil în întreaga expoziție a cooperativelor meșteșugărești. Este notabil progresul realizat în producția obiectelor de sticlă, de pildă, în care mesele și lămpile din cioburi de sticlă colorată prinse în rame metalice (Gavrilescu, Munteanu, Petrescu), scrumierele (Androca), vasele (Petrescu, Gigolea), se înscriu prin tendințele lor moderne și prin îngrijita lor finisare, între reușitele necontestate ale expoziției. O apreciere asemănătoare se poate face și despre unele piese de ceramică, de exemplu acel frumos serviciu de cafea cu lapte (Popescu, Stan) în care formele armonioase și gîndite funcțional se bucură de un decor sobru unde pot fi regăsite unele reminiscențe ale artei populare.

În domeniul obiectelor de metal am distins masa de fier forjat (I. Antoniu și M. Antoniu), deși o oarecare încărcare a decorului i se poate imputa, un cuier din același material (aceiași autori) inspirat în parte din arta populară — dar păcătuind prin tratarea grotesc-naturalistă a siluetelor de țărani folosite ca decor și care puteau fi înlocuite cu siluetele antropomorfe atît de frecvent întîlnite în arta populară — precum și căminul de secțiune circulară din aramă bătută (Munteanu). Dintre textile n-am reținut decît frumoasele șaluri de lînă (Muscalu), restul confecțiilor, mai ales bluzele, avînd un aer ușor vetust. Același lucru se poate spune și despre poșetele de piele și sfoară împletită, între care doar cea lucrată de C. Han avea ceva original. În ce privește mobilierul, abundă scaunele de forme mai mult sau mai puțin originale, lucrate pe schelet metalic. Unele din ele ni se par greoaie și complicate ca structură. Cît despre garnitura completă « Stil baroc », oferită la un preț exorbitant, ce putem spune decît că este un exemplu de lipsă de gust și chiar de îndoielnică execuție tehnică. Domeniul lemnului a fost reprezentat, mai ales, de colecția de sculpturi în care animale și păsări lucrate la strung, foarte îngrijit de altfel, uneori cu grație, erau propuse drept bibelouri. E îmbucurător faptul că au mai dispărut obsedantele cutii pictate sau pirogravate. Restrînsă a fost și colecția de obiecte de piele între care am remarcat coperta de carte (Cernat Han). În sfîrșit, artei populare i-a fost destinată o foarte

SPIRU CHINTILĂ: Tapiserie

mică parte din spațiul de expunere. Am întîlnit aici replici mai mult sau mai puțin fidele după ceramică oltenească și bihoreană (strachina de Hurez nu e reușită) și unele interpretări, cum este serviciul de țuică inspirat după ceramica de Tg. Jiu, cu ceșcuțe smălțuite înăuntru (Ardei, Mihai). Lemnul a fost și în acest sector aproape absent, iar în ce privește scoarțele — a fost prezentată doar una maramureșană, poate nu cea mai fericit aleasă.

Expoziția documentară a Ministerului Industriei Ușoare a demonstrat efortul serios și metodic depus de forurile răspunzătoare în direcția valorificării formelor din arta populară.

Un vast sector al expoziției a fost dedicat strădaniei unui grup de artiști de a strînge motive decorative din Oltenia, Banat, Crișana, Cluj, Maramureș, Suceava, Bacău, Brașov și Hunedoara. Suita de imagini, cîteva mii, era impresionantă. Tocmai pentru că apreciem foarte mult acest efort și încercarea de a proceda sistematic la o astfel de culegere, va trebui să remarcăm necesitatea continuării acțiunii pentru a completa colecția de motive și a extinde cercetarea la alte zone. Vom observa în același timp că selecția regională nu a avut în vedere criterii unitare, unele regiuni, de pildă Crișana, fiind prezente numai cu motive de pe ceramică și țesături de interior, lipsind cele de pe piese de port (cămăși, zadii). De asemeni, nu ni se pare potrivit a folosi, numai pentru unele regiuni, materiale preistorice. Ca observații de detaliu menționăm că « stîlpul de casă » cules din Oltenia nu este stîlp, ci un detaliu de trafor, că strachina de Oboga selecționată nu este reprezentativă pentru acest centru, motivele florale ale exemplarului provenind din ceramica de Turda. De asemeni, între marile fotografii marcînd regiunile s-au strecurat două erori: la Crișana a fost expusă o fotografie a unei femei de pe Tîrnave, iar Banatul a fost reprezentat de un vechi costum bulgăresc din Vinga.

Remarcăm, în același timp, tot pentru regiunea Banat, admirabila selecție de motive geometrice (Cristea, Sebastian, Betea). Considerăm că s-a procedat bine selecționîndu-se motive decorative nu numai direct din sate, ci și din colecțiile muzeelor care garantează autenticitatea și apartenența la anumite zone. Ar fi fost indicat ca, alături de desenele colorate, să fie expuse, pentru precizia documentării, și fotografii de detaliu, așa cum numai pentru regiunea Cluj s-a făcut.

Mostre din producția curentă au oglindit rezultatele documentării. O parte din imprimeurile prezentate transpun admirabile armonii cromatice specifice artei noastre populare. Trebuie să evidențiem reușitele adaptări de motive populare realizate de Ileana Dăscălescu, Geta Vișan, Elena Mărginean, Geta Neacșu. În același domeniu al textilelor s-au impus atenției mătăsurile vaporoase, cu delicate acorduri de tonuri, semnate de un nume cunoscut în această materie, cum este cel al Rodicăi Vincentz și de Zenovia Șerban. Ingenios transpus este motivul de trafor de streașină în compoziția decorativă a baticului proiectat de F. Sîrbu. Firește că au existat și lucruri mai puțin izbutite, cum ni s-au părut culorile dispuse în doze ostentativ « moderne » de Ruth Prato. Draperia cu clasicul motiv maramureșean al «horei» realizată de Mimi Racea este remarcabilă mai ales prin coloritul ei urmînd de aproape indicațiile cromatice cuprinse în selecția de vîstre colorate, făcute de însăși proiectanta, de pe zadiile din valea Izei.

În domeniul porțelanului și faianței s-au impus realizările Magdalenei Fodor (serviciul de tort cu motive de Cucuteni, serviciul de cafea, platoul cu cocoși afrontați despre care s-a menționat, nu știm de ce, că este vorba de ceramică de Tg. Neamț), precum și cele ale lui Simion Lemke (serviciu de cafea).

Se cuvin a fi amintite problemele ridicate de posibilitatea transpunerii unor motive de pe un material pe altul. Desigur că uneori procedeul nu este recomandabil. La serviciul de ceai lucrat la « Faianța » (Sighișoara), motivele geometrice de crestături păstrează rigiditatea desenului adecvat fibrei lemnoase și nepotrivit suprafețelor curbe ale vaselor ceramice. În aceeași ordine de idei, am observat prezența, cam curioasă, a motivelor luate de pe cancee (ceramică) și puse pe textile.

Expoziția organizată de Consiliul tehnico-artistic al Ministerului Industriei Ușoare a reflectat un progres atît în ce privește metodologia adoptată în spinoasa și delicata operațiune a documentării, cît și în ce privește procesul de elaborare și de transpunere a elementelor folclorice în producția industrială. Acest proces de elaborare credem că poate fi utilizat și în cooperația meșteșugărească. Firește însă că sarcina UCECOM-ului este în primul rînd aceea de a organiza în mod eficient tocmai acele centre de producție de artă populară care mai există încă în numeroase zone rurale din țara noastră, și nu de a face copii la oraș după modele din muzee, metodă practicabilă în acele țări în care creația de la sate este de mult și definitiv stinsă. Atîta timp cît mii de creatori populari sînt în măsură să furnizeze produse de cel mai ridicat nivel artistic, în care fiorul originalității este din plin sezisabil, o asemenea cale rămîne absolut secundară. Efortul de organizare și de ordin material ar fi minim pentru UCECOM, iar rezultatele artistice și cele comerciale îl vor justifica din plin, înălțînd repede prestigiul producției noastre artizanale pe piața internă și externă. UCECOM-ul dispune azi de cadre calificate pentru organizarea acestei acțiuni de excepțional interes.

În legătură cu producția de « artă decorativă » este inutil aproape să mai insistăm asupra erorii ce se face prin neglijarea contribuției artiștilor plastici. Se pare că avantajele unei colaborări cu membrii Uniunii Artiștilor Plastici, sau cel puțin cu absolvenți ai Institutului de arte plastice, a fost ceva mai bine înțeles — deși insuficient — de Ministerul Industriei Ușoare, în cabinetele de creație ale căruia lucrează o serie de artiști.

Marile posibilități tehnice și organizatorice ale UCECOM-ului și ale Ministerului Industriei Ușoare ar fi mai bine valorificate prin colaborarea cu acei dintre artiștii plastici care ar înțelege să lucreze atît prototipuri de obiecte de artă decorativă și aplicată pentru a fi introduse în producția de serie mijlocie și mare, cît și prototipuri de produse industriale pentru care, în general, elementul estetic constituie o condiție necesară. Artiștii plastici ar putea contribui în așa fel la integrarea artei în viață, încît cuvintele « produs în România » să aibă un corespondent în însăși structura și decorul obiectului, făcîndu-l de recunoscut ca o creație a muncii și geniului poporului nostru, pe orice meridian al globului.

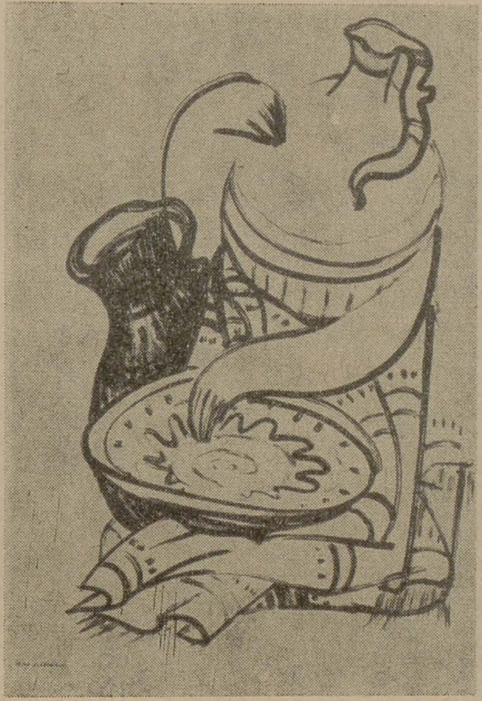
EXPOZIȚII

FLORICA CORDESCU

AMELIA PAVEL

LADISLAU FESZT

N. ARGINTESCU-AMZA



FLORICA CORDESCU: Armonie — tuș
FLORICA CORDESCU: Din ciclul «Taina lucrurilor» — tuș
LADISLAU FESZT: Măști — litografie

FLORICA CORDESCU

Un gînditor spaniol făcea odată observația că femeile au darul de a înțelege intuitiv fenomenele relației dintre materie și spirit. Este surprinzător cît de bine se confirmă această presupunere în arta Floricăi Cordescu, și mai cu seamă în creația ultimă. Vibrează acolo un simț al biologicului curat, pur. Trupuri și instrumente muzicale, trupuri și vase de lut, trupuri înscrise ca literele unui poem pe pagină, sau ca cifre ale timpului care curge, își susțin înfrățirea imperios, convingător. Ritmurile corporale se transformă într-un dans la care participă elemente din toate straturile universului. Dansuri ordonate, rețea măiestrit și delicat țesută din adevăruri, de culori și consistențe diferite, dar îmbinate armonios, în care se exprimă drumul vieții, de la obscuritate la lumină.

În aparența primului contact, arta Floricăi Cordescu părea a fi și ea, ca de atîtea ori manifestările actuale ale unor graficieni, un joc intelectual, rece. O obsesie în alb-negru, desfășurată cu gust și eleganță, o tatonare de claviaturi. Dar încordarea minimă a atenției revela contrariul. Adică cea mai autentică artă de conținut, în care fiecărui gest îi era orînduită o semnificație. Repetiția motivelor nu făcea decît să accentueze acest adevăr, pe care titlurile lucrărilor îl subliniau cu o deosebită pătrundere, facilitînd circulația gîndului și a emoției.

Un conținut complex, cu ecouri vaste. O experiență umană trăită în adîncuri, adusă totuși la nivelul clarității superioare. Artă de simboluri, grafica Floricăi Cordescu își fundamentează accesibilitatea și ecourile pe intuiții trezite în spectator de sunetul prelung și pur al emoției autentice.

Simplitatea expresiei nu coincide la Florica Cordescu cu facilitatea și nici fluiditatea caligrafică cu cursivitatea. Este aici rezultatul unei concentrări a mijloacelor, al unei asceze prin renunțări succesive la orice element sau ornament care nu e indispensabil. Rareori ai un sentiment atît de acut că totul a fost spus, fără ca ceva să poată fi adăugat sau scos din universul organic, coerent, complet, care este un desen de Florica Cordescu.

LADISLAU FESZT

În prima expoziție personală (sala I.R.R.C.S.), a graficianului Ladislau Feszt, am găsit o îndestulătoare unitate de viziune în cadrele unui fel de neoexpresionism cumpănit, în care accentele temperamentale mențin o anumită tensiune expresivă. Cu atît mai mult cu cît ingeniozitățile artificiale și dezinvoltura ostentativă lipsind, sinceritatea viziunii s-a vădit aproape în ansamblul lucrărilor.

Astfel, într-o acvaforte intitulată *În numele omenirii*, remarcabilă compozițional (deasupra unui ansamblu de tractoriști, e « campat », în transpunere supraomenească, cuplul tînăr: bărbatul și femeia, aceasta ținînd în mînă, simbolic, o floare siluetată pe discul solar), am sezisat îmbinarea foarte nuanțat dozată a tuturor obsesiilor de viziune și culoare ale tînărului artist. Aparent, ansamblul poate fi considerat nu îndeajuns de coordonat, fiind, relativ, încărcat. Și totuși ineditul lucrării certifică o forță de inovație.

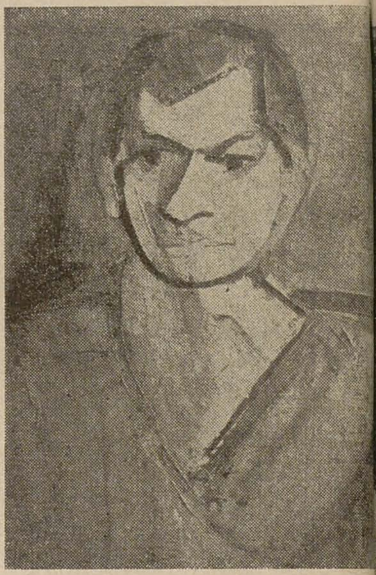
Impresionantă, viguros organizată, este lucrarea *Calul* (tuș colorat), în care motivul răspunde prin vibrația alburilor sale unei viziuni de fundal « ținut » în roșuri sîngerii ușor apocaliptice și totuși stenice, ba chiar în chip straniu armonioase.

Încă și mai organizat, și cu un adaos de inedit, ni s-a părut *Zborul*, în tuș colorat. Într-o imagine de aproape jumătate de metru, pe un fundal de griuri foarte nuanțate, sonoritățile melodioase de galben duc la o ritmică « modernistă » de o netăgăduită calitate.

Lucrarea intitulată *Simbol de pace* ni s-a părut insuficient concepută ca sinteză (trei decupaje) și exagerată ca rafinament tehnic. Artistul încearcă o discutabilă împletire a unei viziuni neo-prerafaelite cu elemente de miniatură orientală.

NICOLAE
APOSTOL

VICTORIA
RADU



LADISLAU FESZT: Zborul — tuş colorat
NICOLAE APOSTOL: Capra — monotipie
VICTORIA RADU: Vasile — ulei

Tot atît de discutabilă, deşi nu lipsită de farmec, ni s-a prezentat revenirea la viziuni grafice, să le zicem « neosecession », în care elementele de modă 1900 sînt chemate la o nouă viaţă, ca în litografia *Oameni şi fluturi*. Aici însă, distribuţia maselor izbuteşte prin ritmică să captiveze.

În *Păcatul* (sau *Păcătuirea*, cum spune catalogul, subliniind verbal « tematica »), o Evă modernă în pantaloni colanţi ridică mîna — de un plinuţ grotesc — către un automobil pe care şarpele biblic l-a ridicat în pomul stilizat. Există şi un Adam macrocefal în meditaţie perplexă. Am stăruit asupra lucrării, deoarece ea reprezintă limpede a doua primejdie a actualei etape: împingerea tematicii către un didacticism naiv, vizibil şi în linogravura foarte încărcată, fastidioasă chiar, cu titlul *Omul pe şosea*.

Dar aproape toate celelalte lucrări, *În plasă*, *Măştile*, *Pescarul* şi, în deosebi, *Peştele* (tuş colorat), beneficiază de bogăţia preocupărilor şi de seriozitatea viziunii estetice. Mai trebuie semnalat rafinamentul de bună calitate din cele trei *Ilustraţii*, în care siguranţa liniei subliniază acuitatea şi echilibrul percepţiei globale.

NICOLAE APOSTOL

Aceeaşi siguranţă de linie o descoperim şi la tînărul grafician Nicolae Apostol (sala Institutului de arte plastice « N. Grigorescu »).

Şi aici există — dar în mai mică măsură — preţiozităţi ce ar putea duce la manierisme, ca de pildă în *Mireasa* sau *Pe tărîmul celălalt*, şovăitoare ca viziune şi cu o simbolică prea vagă — aş spune — aşa cum există şi unele stîngăcii legate, poate, de frăgezimea vîrstei. Într-o lucrare amplă, ca *Orbii şi ologii* sau *Ritual de înmormîntare*, fragmentele interesante sînt umbrite de impresia de improvizare. Încercarea graficianului de a împăca vigoarea liniei cu ansamblul maselor întunecate, tulburi, dă uneori rezultate discutabile, chiar şi în interesant conceputa lucrare *Leneşii* (1), în care « piramida » celor trei trupuri diforme şi groteşti este foarte sugestivă, dar insuficient echilibrată.

Încercarea de a adînci asemenea îmbinări de linie fermă şi de mase realizate în degradeuri libere îngăduie izbînda obţinută în complexa imagine intitulată *Dănilă Prepeleac*. Claritatea « subiectului » rămîne totuşi relativă, dar imaginea are ceva captivant, iar jocul alburilor mi se pare remarcabil.

Fericit organizată este lucrarea *Gruia lui Novac*. Semnalăm masivitatea obţinută printr-un studiu serios în *Copilul mascat* şi în *Capra* (2). Aici, folcloricul, aparent brut, este în realitate transpus şi înzestrat cu o modernă rezonanţă. Nu lipsit de interes se dovedeşte *Portretul de faţă*.

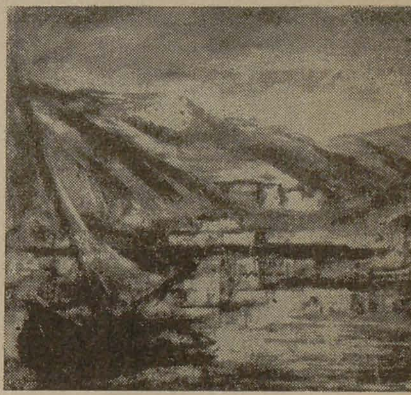
În sfîrşit, *Ursul* şi *Irozii* izbutesc să împace dozajul petelor întunecate cu ritmul maselor albe, într-o transpunere decorativă. Şi trebuie lăudat tînărul grafician care, în esenţă, reuşeşte să îmbine un anume rafinament cu vigoarea, şi confesiunea inedită cu tipizarea sugestivă.

VICTORIA RADU

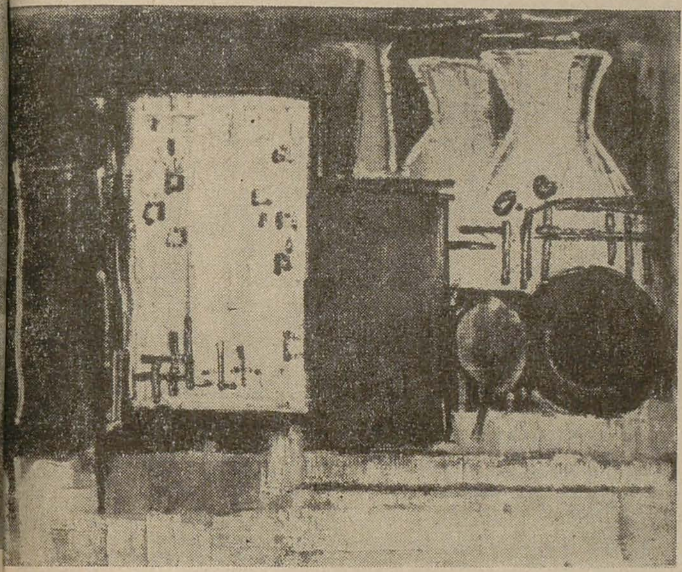
Victoria Radu se manifestă de la prima sa expoziţie personală (Galeriile din Calea Victoriei) ca unul dintre cele mai interesante temperamente picturale. Se simte încă influenţa lui Ciucurencu — adică a fazelor ultime din evoluţia maestrului — dar precumpăneşte, de pe acum, capacitatea de afirmare personală. Există în pictura Victoriei Radu o siguranţă a liniei, a punerii în pagină şi chiar a acordului cromatic neşovăitor.

Dacă în portretul de bărbat intitulat *Tata* observăm totuşi anumite ezitări în stilizarea figurii, dacă la portretul unui medic izbeşte neconcordanţa dintre cromatica figurii, în acorduri monotone de galben straniu, şi intensa vibraţie de alburi cretoase din veşmînt şi fundal, în schimb, un al treilea portret, intitulat *Vasile*, vădeşte din plin toate calităţile semnalate mai sus şi, pe deasupra, o certitudine de accent psihic remarcabilă. Nici o urmă de

SORIN
IONESCU



SORIN IONESCU: Portret — ulei
SORIN IONESCU: Reflexele peisajului — ulei



VICTORIA RADU: Uzina Grozăvești — ulei

literaturizare în explorarea universului sufletesc. O sobră înnobilare picturală, prin transpunere decorativă, elimină orice superfluitate de amănunt și ajunge la esențializare în cadrele unei atmosfere foarte stenice. Un anumit timbru amplifică expresivitatea figurii, iar tonalitățile de culoare pe frunte și obraji sînt sezisante prin ineditul lor ușor straniu, atît de convingător totuși; albastrurile veșmîntului, prin vibrația lor rece, foarte intensă, definesc și mai bine semnificația întregului. Și cele două portrete feminine sînt interesante, deși incomplet rezolvate.

Variantele peisajului industrial *Uzina Grozăvești* sînt de o certă originalitate, mai ales tabloul cel mic (acorduri galben-roșu-albastru de un interes deosebit), remarcabil prin ritmică, punere în pagină și, mai ales, echilibru compozițional.

Noblețe decorativă fără servituți scenografice — care minimalizează și artificializează viziunea — găsim într-o serie de peisaje, precum cel intitulat *Forme* (probabil priveliștea îngustei șosele de la Bicaz, între masele stîncoase copleșitoare, dar fără veleități expresioniste de basm antropomorf). Se păstrează ceva din viața minerală a rocei, iar verdeața vegetației este surprinsă în sonoritatea ei picturală. De asemeni, *Peisajul cu munți* izbutește să coordoneze nuanțele de galben, cînd albicios, cînd intens, cu albastruri subliniat opace, într-un chip foarte original.

Poate că și mai închegate apar cîteva naturi statice. Într-o compoziție cu pești, silueta fantomatică, cenușie, a peștelui, insuficient diferențiată, rămîne discutabilă. În cealaltă natură statică însă, tot cu pești, dar în nuanțe vibrante, aerodinamic siluetate, și într-o perspectivă originală, găsim sonorități de șoc pline de farmec. *Vasul cu cactuși*, în tonuri stinse, de verzuri, cenușiuri și ocruri nuanțat muzicale, se vădește a fi cea mai intimă confesie picturală din expoziție.

SORIN IONESCU

Sorin Ionescu se manifestă cu o primă expoziție în 1935, la terminarea școlii de arhitectură. Încă de atunci Tonitza semnalează « culoarea caldă și sensibilizată», «desenul corect și fără platitudini », « nervul pensular și aerul de prospețime angajată ».

După o stăruitoare și complexă activitate, artistul ne-a prezentat (Galeriile Magheru), un impresionant ansamblu de picturi, lavis-uri și « vitrolavis-uri ».

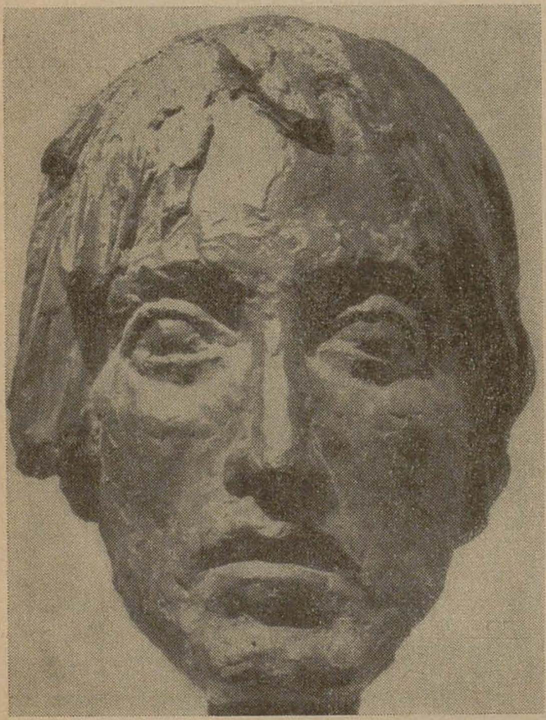
În trecut, am putut admira portrete de un deosebit interes, care lipsesc în această expoziție. Pictorul Sorin Ionescu este capabil de remarcabile aprofundări, în portretistică izbutind să obțină « halo-urile » specifice, revelatoare tipologic. Ne întrebăm de ce a părăsit un domeniu care îi îngăduise cîteva reușite prețioase? De altfel, *Portretul de femeie* din 1941 (expus și de data aceasta), lucid ca explorare caracterologică și bogat în subtilități picturale, *Peisajul la mal* din 1944 și *Barcă la mal la Sulina* din 1963 constituie jaloane ale evoluției sale.

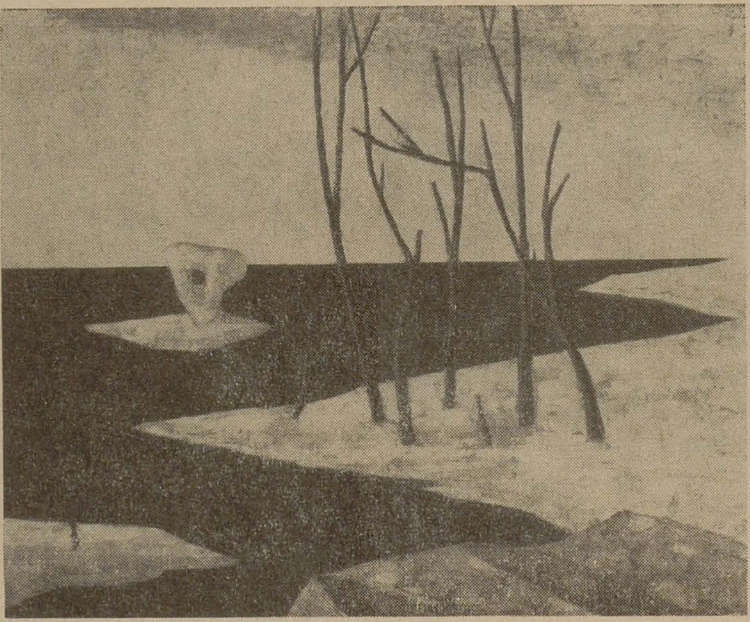
Cele cîteva lucrări din trecut au împrumutat un oarecare caracter retrospectiv acestei manifestări. De aceea am putut urmări, de-a lungul diverselor meandre, nu lipsite de șovăiri mai mult sau mai puțin « experimentale », filonul afirmației personale.

În *Peisaj la mal* (1944), translucidităţile și fluențele văzduhului și apei dezvăluie neliniști sufletești. O priveliște din 1950—51 e intitulată *Reflexele peisajului*. În acest peisaj — asupra căruia pictorul revine de mai multe ori de-a lungul anilor — este păstrată fluiditatea atmosferei. Linii orizontale, ușor păstoase, de diverse nuanțe, ritmează unduirea apei și împing către fund perspectiva spațială, subliniind adîncimile tainice ale priveliștii. La fel de prețioasă este materia lemnului corăbiei — oranjuri, carminuri, violeturi — contrastînd cu vibrația unui ultramarin rafinat din veșmîntul marinarului. Astfel, elementul uman rămîne,

ION LUCIAN MURNU

ADINA NANU





ION LUCIAN MURNU : Mască — bronz
ION LUCIAN MURNU : Piatra roșie — ulei

pictural, un centru de vibrație bine echilibrat.

Peisajul imaginar (1950), din colecția artistului, cu sonorități sidefii, este cel mai coerent și mai dens peisaj al expoziției. Muzicalitățile surde, de scoică, ale corăbiei, realizează un amestec de atmosferă onirică și de vagă substanță expresionistă, respectîndu-se însă, tradițional, aproape toate conturele figurative.

Figurativul este respectat și în tabloul *Vedere panoramică din Sighișoara*, din ultimii ani, dar aci ne apropiem de un neoromantism german cu complezențe sentimentale (gen Gaspar Friedrich) de acum un secol. Substanța temperamentală este certă, iar plenitudinea viziunii personale de netăgăduit și în cele cîteva « vitrolavis-uri » oarecum amorfe, care sînt interesante, dar discutabile ca semnificație plastică (deslipirea hîrtiei de pe geamul împăstat de culoare duce la pastozități foarte libere, inedite ca structurare, dar de o ritmică gratuită și chiar arbitrară).

Paralel cu asemenea « experimente », există o stăruitoare preocupare de organizare a principiului figurativ. Muzicalitatea acordurilor cromatice este adesea maximal de savantă, uneori chiar prea savantă, astfel că, în unele unduiri de pastă se strecoară, — ca să zicem așa — printre zăbrelele rafinamentului, vagi efluvii de insidios manierism. Dar chiar în asemenea cazuri, precum în *Vedere panoramică din Sighișoara*, masele lichide de galben, catifelările de verzui albăstrui și plenitudinea caldă a ocrurilor, punctate cu sonorități translucide de verde, rămîn sezisante.

În clipa însă în care luciditatea precumpănește, aplaudăm simfonismul zăpezilor în *Peisajul de iarnă*, mai izbutit decît cel intitulat *Iarna la Sighișoara*, unde centrul vaporos este prea subliniat ritmic, deci în chip artificial muzicalizat. De asemeni, romantismul ușor scenografic de transfigurare alegorică din *Luminile parcului* duce la o atmosferă de « pastelizare » excesivă.

Izbînzile expoziției ni se par a fi *Florile* (3) — unde complexa bariolare subliniază sentimentul și unde măiestria acordurilor de alburi și verzuri ne apropie în chip secret de Luchian, *Peisajul imaginar*, tipică sinteză a tuturor obsesiilor pictorului, și mai ales tabloul *Fund de pădure*, care izbutește cînd stinse, cînd vibrante sonorități simfonice de o remarcabilă noblețe și de o poezie autentic picturală. « Malaxarea » pastei coloristice, cu prețiozități în stropi cromatici în genul Monticelli, duce la sclipiri de giuvaericale, nu străine de somptuozități petrasciene, discrete. Aici, principiul fineței sufletești se îmbină cu rafinamentul tehnic și, în cadrele unei reverii esențial romantice, luciditatea sintezei autentifică accentul confesiei intime.

ION LUCIAN MURNU

Dintr-un punct de vedere, expoziția Ion Lucian Murnu a fost o revelație : pe lîngă sculpturi din toate fazele creației artistului, care au permis urmărirea evoluției sale ca într-o retrospectivă, desenele și picturile ne-au dezvăluit fațete pînă acum necunoscute ale unei personalități. Departe de a însemna o risipire, incursiunea în domeniul picturii continuă firesc drumul pe care Murnu a mers de aproape trei decenii, urmărind întruchiparea unei intense trăiri spirituale în imagini de maximă puritate.

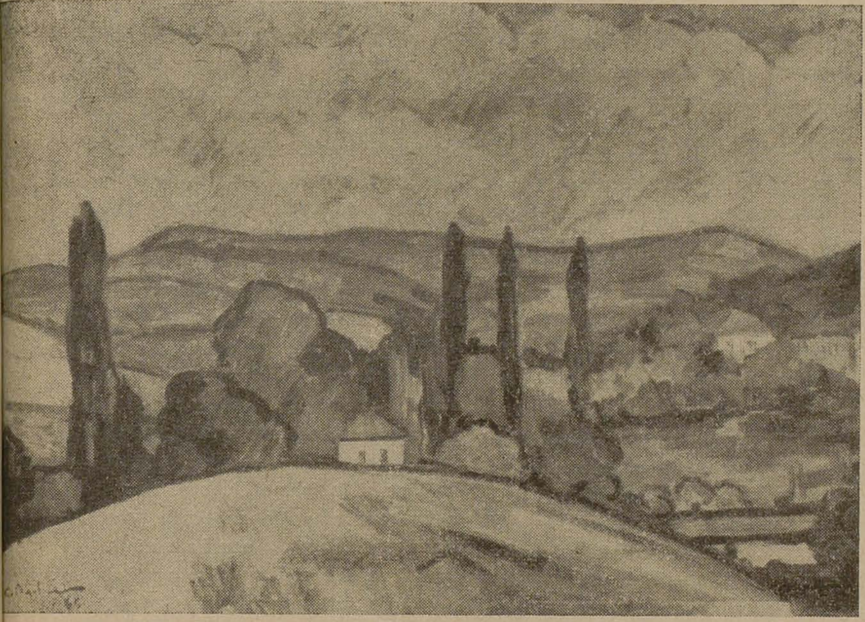
Sculpturile de început sînt imagini de tinerească robustețe. În *Tors de veneră* (1940) sau *Anadiomene* ridicîndu-se din scoică (1941) sentimentul vieții pare a se concentra în zîmbetul plin de farmec și mister ce amintește de statuile etrusce.

Sensibilitatea în receptarea trăirii interioare la un nivel de neobișnuită elevație i-a permis artistului exprimarea unor acorduri sufletești de rezonanță muzicală în portrete — *Alice Voinescu* (1949), *Costin Ioanid* (1957), *Andrei Szobotka* (1961), *Constantin Brâncuși* (1964).

În evoluția sculpturii lui Murnu s-a manifestat tendința de conturare a unui tip uman care să poată exprima plastic aspirațiile artistului. Canonul

COSTACHE AGAFIȚEI

CARMEN RĂCHIȚEANU



COSTACHE AGAFIȚEI : Toamnă la Bucium — ulei
NICU ENEA : Autoportret — ulei

antichizant, preferat la începutul activității, se restructurează într-o nouă formă, armonioasă, proporționată, dar mai ascetică; este un nou fel de modelare a volumelor care parcă se concentrează, se topesc într-o ardere interioară. Simbol al năzuinței spre perfecțiune, acest prototip ideal apare sub chipul lui *Orfeu* — *Orfeu Silvan* (1940), *Orfeu inspirat* (1946) — al *Luceafărului* (1946) sau al lui *Icar victorios* (1965). Trecerea de la reprezentare la simbol se face ușor, primejdia uscăciunii cerebrale e evitată prin patetica emoție ce întovărășește gîndul. Lucrarea *Trunchi* (1958) pune cel mai clar în lumină modul propriu de modelare a formelor, reduse la esențial, eliberate de balastul unei carnalități amorfe.

De fiecare dată pare firească imponderabilitatea volumelor, plasarea sculpturilor într-o altă ordine spațială: *Luceafărul* se înalță ușor, ca o flacără, *Icar victorios* înscrie euritmia într-o armonie în afara legilor gravitației, melodia plutește în *Omagiu lui Chopin* (1965). Spațiul e inclus în sculptură, face parte din compoziție, nevăzutul devenind palpabil.

Trecerea pe tărîmul celălalt, al picturii — care permite sugerarea spațiilor infinite — se înscrie în aceeași viziune. În multe dintre tablouri, aceleași personaje din sculptură și-au găsit mediul propriu într-o lume de o senină împăcare, epurată de accidente *(Omul și materia, Imponderabilitate, Piatra roșie, Frunze* ș.a.).

În imaginea bidimensională figura umană își desfășoară în continuare posibilitățile de semnificare metaforică. Apare omul-frunză — în *Frunze*, omul-anotimp — în acuarelele inspirate de muzica lui Vivaldi. Uneori locul lui e luat însă de un pom, subțiratic, întinzîndu-și expresiv crengile *(Dialog, Îmbrățișare, După furtună)* sau de o stîncă *(Piatra nimănui)*.

Sculptorul se regăsește în peisaje, clădind stînci monumentale, insule și dealuri cretoase, nori pietroși, din prețioasă materie colorată, organizînd priveliști de întindere cosmică, dar de o claritate cum numai gîndul unui cercetător entuziast le poate concepe *(Rampa de lansare, Stîncile verzi, Dealul galben)*. Senzația de spațiu e obținută prin mijloace surprinzător de simple, prin alăturarea unor suprafețe netede de culoare, cu un efect decorativ apropiat de cel al picturii murale. Culorile deschise, limpezi, calmează fireasca spaimă în fața imensității *(Copacii negri)*.

În ultimele lucrări de pictură expuse, ca un punct final al evoluției de pînă acum a artistului, peisajul preia sensul simbolic al personajelor, spațiul gol înlocuiește volumul plin, păstrînd o rafinată muzicalitate.

COSTACHE AGAFIȚEI

Din lunga sa activitate de peste trei decenii, pictorul Costache Agafiței a selectat 60 de picturi și 32 de acuarele, pe care le-a prezentat în sala Victoria din Iași.

Format în mediul artistic ieșean, elev al lui Octav Băncilă, pictorul Agafiței face parte — alături de M. Cămăruț, Călin Alupi, V. Mihăilescu — Craiu, P. Hîrtopeanu și I. Petrovici — din grupul creatorilor moldoveni, cunoscuți de multă vreme, atît prin expozițiile lor personale, cît și prin participările lor la expozițiile colective.

În cadrul acestei retrospective s-a putut urmări evoluția artei lui Agafiței, care n-a pierdut niciodată contactul direct cu natura, chiar și în cazul acelor lucrări la care constatăm un plus de stilizare a liniei sau un decorativism mai pronunțat al formelor și al armoniilor cromatice. Pe această linie se înscriu mai ales lucrările sale din ultimii zece ani, dintre care amintim *Autoportretul* (1958), *Portretul Ginei* (1965), *Portretul prof. Aurel Cernătescu* (1965), *Hora Unirii la Iași* (1957), *Ceahlăul* (1965), *Toamnă la Bucium* (1965), *Flori pe fond galben* (1956), *Mere* (1963).

Peisajul ieșean cu vechile sale monumente, noile cartiere și construcții industriale, precum și diverse aspecte semnificative din Moldova — de la Bicaz, Piatra Neamț, Dărmănești, Comănești — apar ilustrate în acuarele, tehnică pe care Agafiței o practică cu constanță

NICU ENEA

JACK BRUTARU

încă de la începuturile carierei sale artistice. De aceea între pictura și acuarelele sale există o strînsă înrudire, ce denotă în mare parte același mod de a gîndi și a compune, același colorit luminos. Această expoziție retrospectivă, dincolo de efortul selectiv de care a dat dovadă artistul, i-a oferit totodată ocazia unei confruntări cu trecutul și implicit pregătirea unei noi etape creatoare.

NICU ENEA

Alcătuind o amplă retrospectivă (deschisă anul trecut la Bacău și în alte orașe), Muzeul regional din Bacău a răspuns unei datorii față de amintirea pictorului Nicu Enea.

Timp de cîteva decenii pictorul a participat activ la viața artistică bucureșteană și a regiunii sale. Primele expoziții personale le deschide în 1925 la Bacău, în 1926 la Roman, Piatra Neamț și din nou la Bacău, apoi la Focșani în 1927. Participă la manifestările colective din București, la Saloanele oficiale din 1926, 1927 și 1928, cînd este premiat. În același an trimite lucrări la Salonul Ateneului. În 1929 organizează prima expoziție personală la București, în sălile Ateneului, premiul obținut cu acest prilej fiind considerat drept o consacrare a pictorului în viața artistică. Expozițiile personale din București se succed apoi în fiecare an, în rotonda Ateneului (1930), în sala « Ileana » (1931 și 1932), « Universul » și « Mozart » (1933).

După o călătorie de studii în Iugoslavia în 1933, deschide în anul următor, la Belgrad și apoi la Zagreb, o expoziție cu imagini din țara vecină. Expune lucrări din acest ciclu la Salonul Oficial și, în 1938, în cadrul unei expoziții personale la sala « Ileana ». Între timp face o călătorie la Roma și Veneția. Ultima expoziție personală a fost deschisă la București în sala « Universul », în 1947. Pînă în 1960, cînd a decedat, e prezent la saloanele oficiale și expozițiile de stat din București și la expozițiile regionale din Iași și Bacău.

Retrospectiva — care s-a putut organiza prin munca de cercetare dusă cu pasiune de către personalul științific al muzeului din Bacău — a oferit posibilitatea de a se stabili valoarea reală a creației acestui pictor. Concepută cronologic, expunerea — deși pe alocuri îngreuiată de lucrări mai puțin semnificative — a reușit să urmărească evoluția picturii lui Enea, reliefînd momentele sale mai deosebite. În prima perioadă a activității sale, sporadic mai tîrziu, Nicu Enea realizează compoziții redînd oameni cu tipologii bine conturate, surprinși în îndeletnicirile lor caracteristice: *La depănat, La războiul de țesut, La arat, Odihnă pe cîmp, La tîrg, Gătitul miresei, Nuntă țărănească* ș. a. Unele, remarcabile prin calitățile de desen și arhitectonică, prin cromatică și picturalitate, se impun în special printr-o înțelegere autentică a omului și a mediului său de viață. Înregistrează pitorescul Balcicului sau al unor orașe transilvănene, în special al Sibiului. Nicu Enea lasă o serie importantă de peisaje de pe litoralul iugoslav al Adriaticei, relevînd splendoarea naturii acestor locuri.

Pictorul a creat numeroase portrete remarcabile. Cîteva autoportrete, de-a lungul anilor, reflectă, parcă, însăși evoluția personalității sale.

Anii de după eliberarea țării aduc noi elemente în tematica picturii lui Enea, acesta orientîndu-și preocupările, fie spre înfățișarea noilor realități sociale, fie spre evocarea unor momente din istoria mișcării muncitorești *(Greva de la Lapos, Evadații din lagăr)*.

Retrospectiva Enea s-a dovedit utilă și binevenită atît în ceea ce privește stabilirea locului pe care pictorul îl ocupă în patrimoniul nostru artistic, cît și în ceea ce privește stimularea vieții artistice din regiune.

CARNET DE PICTOR

RADU COSTINESCU

O călătorie în țara artei « clasice », Italia, are în ea ceva demistificator. În primul rînd arta clasică este departe de accepția imitativă a realismului: cai și oameni care zboară, proporții imposibile, ansambluri fantastice, idealizarea formelor, nimic dintr-un realism în sens îngust. La clasici este vorba de un realism profund, de esența realității, care nu poate fi redată doar prin meschine detalii exterioare. Giotto, Fra Angelico, Pierro della Francesca, prin culorile și ansamblurile lor compoziționale, sînt departe de realitatea aparentă, dar mai aproape de esența ei decît pictorul care redă conștiincios niște pete de grăsime pe un prosop murdar.

Este adevărat că Michelangelo redă detalii anatomice întocmai ca unii modești meșteșugari, dar întreaga lui viziune nu are nimic fotografic. Arta lui respiră o asemenea tensiune dramatică spre un ideal, o asemenea generozitate, încît a fi în preajma ei, a o vedea, a te impregna de ea, înseamnă, parcă, a fi admis în vecinătatea zeilor. Totul este văzut de la o asemenea înălțime a spiritului, încît modestele noastre preocupări zilnice se pierd în această perspectivă măreață.

Este un zbor de pasăre deasupra lumilor . . .

●

Arta modernă din Occident nu se înfățișează ca un fenomen unitar, ci ca un fenomen extrem de contradictoriu, cu multe tendințe, dar care în majoritatea lor sînt grupate sub semnul dorinței de eliberare față de viziunea clasicilor și de căutare a unor noi valori.

De la începuturile artei moderne au trecut o sută de ani și din toate experiențele acumulate s-au adunat o serie de concluzii care se pot folosi. Noi beneficiem de o perspectivă asupra artei moderne, pe care cei de la începuturile ei, sau chiar cei de acum 20 de ani, nu o posedau. Avem posibilitatea să selectăm, să continuăm unul sau altul din filoanele existente, care se potrivește cu natura, cu temperamentul nostru. În afară de aceasta, arta modernă, deși aduce lucruri noi, în unele privințe, e mai puțin bogată decît arta clasică.

Lăsînd la o parte aspectul religios sau mistic al artei clasice, găsim aici, în arta clasică, o generozitate, un umanism, o preocupare pentru soarta omului, pe care arta modernă, prin anumite tendințe ale ei, aproape că le-a abandonat.

Rezultă, cred, din ce am spus pînă aici, necesitatea de a medita asupra unei arte de sinteză, în care nici valorile prezente în arta clasică să nu se piardă, dar nici noua viziune a universului revelată de știința modernă și cerută de gustul contemporan să nu lipsească.

Nu e cazul să precizez aici în ce ar consta formele artei românești contemporane, deoarece a veni cu cîteva definiții ar însemna, în fond, a simplifica la extrem lucrurile, cîtă vreme această problemă necesită o vastă și lentă elaborare.

Esențială este intuiția nouă și proprie a vieții, bazată pe o largă înțelegere a lucrurilor. Forma care va exprima această intuiție va fi cu siguranță una nouă.

Să avem curajul să abandonăm tot ceea ce nu constituie fondul nostru și fondul problemei așa cum îl înțelegem noi. Melancolia, tristețea și asprimea, gîndurile asupra morții, teama și neliniștea sînt atîtea aspecte pe care arta modernă din Occident le dezvoltă, uneori strident și în forme ciudate. Fenomenul are anumite explicații, dar arta modernă are și o latură a luminii. Omenirea are mai mult ca oricînd nevoie de credința într-un ideal.

●

Adeseori se spune că viziunea noastră asupra lumii a fost răsturnată de teoria lui Einstein. Dar se uită că Einstein nu a vrut niciodată să revoluționeze nimic, ci a căutat să continue, să precizeze viziunea clasică asupra universului formulată de Newton. Și, totuși, ce diferență !

Unii dintre artiști vor să revoluționeze mereu, să schimbe necontenit, să aducă niște contribuții de o originalitate absolută, lucruri pe care nimeni nu le-a mai văzut. Dar chiar presupunînd că ar izbuti, rezultatul nu poate fi decît parțial, și de un simplism rar. Deoarece, lipsită de legături cu trecutul, o asemenea artă nu poate să aibă nici legături cu adevărul. Este greu de admis că atîția mari artiști, care și-au concentrat toate forțele lor pentru a înțelege lumea, au dat greș, și că noi, dînd la o parte tot ceea ce au făcut ei, vom găsi « adevărata », «unica» soluție. Mai curînd sînt înclinat să cred că există aceleași mari probleme de totdeauna ale artei, dar care trebuie mereu atacate; că există trasee directoare marcate de înaintași care trebuie continuate. Clasicii, fiind sinceri cu ei înșiși și cu arta lor, pentru epoca lor, au fost moderni.

Aspect din Expoziția de tapiserie și ceramică românească, de la Chicago (S.U.A.)

ARTA ROMÂNEASCĂ PESTE HOTARE

O IMAGINE A CULTURII ROMÂNEȘTI*

SHIRLEY KRAVITT

Prin bogăția, calitatea și diversitatea ei, *Expoziția de tapiserie și ceramică românească*, deschisă în luna ianuarie a.c. la *Museum of science and industry* din Chicago, a fost una din manifestările artistice impresionante. Bine organizată, ea a oferit vizitatorului, într-o amplă desfășurare de forme și culori, posibilitatea de a-și face o imagine destul de clară asupra unui domeniu al culturii românești.

Conștienți de valoarea excepțională a tradiției, artiștii români cultivă, în cele mai multe tapiserii, folclorul ca sursă predilectă de inspirație.

Desigur, considerată ca operă de artă autonomă, exclusiv decorativă, tapiseria nu poate fi apreciată și înțeleasă după principiile specifice picturii. Cu toate acestea, pictoriță fiind, cred că îmi pot lua îngăduința de a privi această expoziție și prin prisma experienței mele personale.

Așa fiind, încă de la început, mă întreb în ce măsură un creator de tapiserii e obligat să respecte principiile picturii și în ce măsură le poate părăsi? Cred că artistul care poate aplica principiile picturii la tehnica țesutului și își poate adecva desenul acestei tehnici va realiza o tapiserie modernă în cel mai bun înțeles al cuvîntului. Mă întreb, de asemenea, ce relații există astăzi între modernitate și specific național? Este o întrebare dezbătută de artiști, critici, istorici și amatori de artă din toată lumea. Datorită progreselor realizate în domeniul transportului și comunicațiilor, lumea a devenit astăzi destul de mică. Artistul din România călătorește la Paris, Roma sau New York și este, vrînd nevrînd, înrîurit de ceea ce vede. În România fiind, el cercetează diferite cărți de artă, ia cunoștință de operele prezentate la *Salonul din mai* de la Paris, la *Bienalele* de la Veneția și Sao Paulo sau la *Saloanele de artă* din Statele Unite și poate să fie influențat de ele. Creația presupune experiențe, cunoașterea și participarea la viața artistică mondială.

În toate ramurile artei, originalitatea rămîne însă o chezășie a autenticității. A deriva din Miró, Picasso, Léger sau Lurçat, nu înseamnă a fi creator, după cum nu este suficient să te inspiri din coloriștii școlii naționale românești, Luchian, Petrașcu ori Ghiață. A-ți găsi sursa de inspirație în peisajele patriei și în viața poporului, în ideile și aspirațiile României, înseamnă a crea o artă specifică acestei țări, a-i trăi istoria și a-i reflecta cultura.

Ileana Vremir Balotă a creat una din cele mai frumoase tapiserii din expoziție, *Motive decorative*, excelînd prin tehnica țesăturii și știința mînuirii materialelor.

Graziella Stoichiță a prezentat trei tapiserii remarcabile. Desenul și echilibrul lor dovedesc originalitate, măiestrie și împlinire. *Compoziția în tonuri de brun* este viguroasă, obținîndu-și vibrația prin mînuirea materialului și a culorii. În *Pomul vieții* realizează o delicată și subtilă

* Autoarea considerațiilor de față, pictorița americană Shirley Kravitt, a vizitat România în anul 1964 și a continuat apoi să se intereseze de arta țării noastre.

armonie de mătase în tonuri naturale. *Călărețul* este o puternică creație contemporană, cu o remarcabilă textură.

Compoziție de Simona Vasiliu Chintilă, în care culoarea, desenul și tehnica sînt bine mînuite, este o tapiserie subtilă, influențată de școala franceză de pictură și tapiserie, în timp ce *Păsările* lui Pavel Codiță, mi s-a părut că sînt întrucîtva derivate din Miró.

În ce privește *Statui în grădină* de Peter Iacobi și Riți Gavrilă, apare vizibil faptul că tapiseria este concepută de sculptori.

Balada Mioriței de Olga Porumbaru constituie un bun exemplu de inspirație din țesătura și simbolurile artei populare, cu toate că este mult influențată de mozaic.

Zizi Frențiu, o maestră a culorii, are puternice afinități cu arta folclorică tradițională, după cum s-a putut vedea din tapiseria *Doina*.

Aurelia Ghiață, în *Culesul viilor* — una dintre cele mai bune tapiserii — transpune desenul artei populare într-o expresie modernă.

În *Compoziția* Mariei Mihalache am găsit un exemplu de țesătură și desen bine contopite, tehnica este excelentă, culoarea însă șovăielnică.

O tapiserie bună este *Compoziția* Ilenei Teodorini, evident executată de o artistă decoratoare, cu o fină contopire a culorii, desenului, materialului și tehnicii.

Trebuie să menționăm *Cîntare omului* de Ion Nicodim. Monumentală ca dimensiune, lucrarea mi se pare mai puțin realizată în ceea ce privește desenul și textura. Prea pretențioasă ca subiect, prea picturală, prea derivată din Lurçat. Fără îndoială însă că această tapiserie are forța și calitatea de a te capta. Trebuie văzută de mai multe ori și studiată adînc, înainte de a putea enunța o echitabilă apreciere de valoare.

Piesele de ceramică, pline de culoare, îndrăznețe, au fost mult apreciate de majoritatea vizitatorilor. Formele sînt interesante și originale, deși nu mi se pare că exprimă în toate cazurile specificul artei românești în acest domeniu.

Prezentarea acestei imense expoziții în străinătate este o remarcabilă înfăptuire. Și e îmbucurător faptul că am avut posibilitatea să o vedem și la Chicago. Ea a fost bine primită și apreciată de public. Dar oare cîți vizitatori — incluzînd și pe artiști, critici, profesori, pe mine însămi — știu cum să judece o asemenea expoziție? Am avut prea puține ocazii să vedem expoziții de tapiserie. Sîntem familiarizați cu lucrări provenind de la Gobelin și Aubusson, cu tapiserii de Braque și încă de cîțiva alți artiști. Nu avem o bază solidă de comparație. De aceea mulți dintre noi nu sînt pregătiți pentru a judeca.

Cu toate acestea, vizionarea expoziției a constituit pentru mine o experiență interesantă care m-a îmbogățit. Ea a evocat România de azi, mîndră de trecutul ei, o Românie în plină dezvoltare, progresistă.

● La 27 mai, s-a deschis la Havana (Cuba) o expoziție de pictură contemporană românească, cuprinzînd peste 50 de lucrări. Au expus: Aurel Cojan, Pavel Ilie, Viorel Mărgineanu, Virgil Miu, Constantin Pauleț și Wanda Sachelarie Vladimirescu.

● La Sofia (Bulgaria), s-a deschis în luna iunie o expoziție de grafică contemporană românească. Au fost expuse 120 de lucrări ale artiștilor: Ethel Lucaci Băiaș, Gheorghe Boțan, Marcel Chirnoagă, Maria Constantin, Vasile Dobrian, Mihail Gion, Ana Iliuț, Adrian Lucaci, Ileana Micodin, Hortensia Masichievici Mișu, Marcel Olinescu, Jules Perahim, Corneliu Petrescu, Bela Gy Szabo și Natalia Matei Teodorescu.

● În a doua parte a lunii iunie s-a deschis la Berlin (R. D. Germană), expoziția de pictură și sculptură românească din secolul XX. Expoziția a cuprins lucrări reprezentative din creația pictorilor Nicolae Dărăscu, Ștefan Luchian, Gheorghe Petrașcu, Alexandru Phoebus, Francisc Șirato, Nicolae Tonitza și a sculptorilor Dimitrie Paciurea și Gheorghe Anghel.

● Expoziția de artă populară intitulată *Pictura pe sticlă și xilogravura în arta populară românească* a fost deschisă, în ultima vreme, în Republica Federală Germană la Recklinghausen, celebrul oraș al festivalurilor din Ruhr, și la Baden-Baden.

Periodice importante și de mare tiraj, cum sînt *Kölnische Rundschau, Westfälische Rundschau, Westdeutschen Allgemeine Zeitung, Stuttgarter Nachrichten, Neue Tagespost, Westfälische Nachrichten, Ruhr-Nachrichten, Badische Neueste Nachrichten, Badisches Tagblatt* și altele, au publicat, în paginile lor, informații și articole ample asupra expoziției, care a fost privită ca un eveniment cultural deosebit.

● La Linz (Austria), s-a deschis în luna mai, la « Neue Galerie der Stadt Linz, Wolfgang Gurlitt Museum », expoziția internațională de grafică, intitulată « Arta angajată, de la Goya pînă în zilele noastre ». Grafica militantă românească a fost reprezentată prin lucrări de: Gheorghe Ceglocoff, Marcel Chirnoagă, Vasile Dobrian, Vasile Kazar, Aurel Jiquidi, Tiberiu Nicorescu, Jules Perahim și Ion State.

● În cadrul expozițiilor organizate la tîrgul internațional de artizanat și meșteșuguri de la München (R. F. Germană), care s-a desfășurat în luna mai, la expoziția « Formă și calitate », creația artistică românească a fost reprezentată prin lucrări de artă decorativă de ceramică, sticlă și bijuterii. Au expus: Zoe Băicoianu, Constantin Bulat, Violeta Crăciun, Constanța Dogeanu, Flaviu Dragomir, Florica Fărcașu, Mimi Podeanu, Margareta Sterian și Cecilia Storck-Botez, care a fost distinsă cu medalia de aur pentru un vas de ceramică.

● În Polonia, s-a deschis, în cursul lunii iunie, prima Expoziție bienală internațională a afișului de la Varșovia. Au prezentat lucrări: Magda Ardeleanu, Trofim Brînză, Petre Grant, Iosif Molnar și Ana Maria Smigelschi. Două mențiuni au fost obținute de Ana Maria Smigelschi și Magda Ardeleanu.

● În Republica Federală Germană, s-a deschis, în luna iulie, a treia ediție a Expoziției internaționale de arte decorative și artizanat de la Stuttgart. Arta românească a fost reprezentată prin lucrări realizate de: Costel Badea, Zoe Băicoianu, Ella Cancicov, Florin Ciubotaru, Flaviu Dragomir și Mimi Podeanu.

MERIDIANE

FESTIVALUL DE LA DAKAR

Despre primul festival al artei negre, presa franceză a relatat cu căldură și entuziasm. În *Nouvelles Littéraires* (numărul din 21 aprilie), Paul Boursier i-a dedicat un articol intitulat: *O întîlnire cu zeii*. Arătînd că festivalul de la Dakar afirmă demnitatea culturii negre între marile culturi ale lumii, autorul prezintă admirabila expoziție de artă plastică organizată cu acest prilej, expoziție ce a cuprins 500 de capodopere aduse din toate muzeele lumii. Relevînd valoarea acestor opere pentru patrimoniul umanității, autorul menționează faptul că expoziția de artă neagră contemporană nu s-a dovedit a fi la înălțimea creației trecutului, întrucît cei mai mulți dintre artiștii expozanți s-au mărginit, fie la a copia obiectele de artă tradiționale, fie pe cele europene. O singură excepție constituind — după părerea sa — lucrările pictorului senegalez Ibou Diouf.

●

Sub semnătura lui Gilbert Gattelier, *Arts et Loisirs* (nr. 29/13 — 19 aprilie 1966) închină, de asemeni, un articol festivalului de la Dakar. Festivalul — afirmă autorul — reprezintă efortul de a evalua un imens patrimoniu, de a dărui lumii aportul civilizației și artei originale a Africii. Ca și Paul Boursier, Gilbert Gattelier subliniază grandoarea și diversitatea artei vechi africane, în contrast cu arta contemporană de pe acest continent, care se situează la nivelul artizanatului.

●

În *Nouvelles Littéraires* (numărul din 7 aprilie a.c.), sub *titlul Problema purității*, Manga Bekombo, cunoscut etnolog camerunez, relatează despre deschiderea la Paris, la *Musée de l'homme*, a unei cuprinzătoare expoziții de artă neagră, în același timp cu deschiderea festivalului de la Dakar. Ansamblul acestei expoziții a dat o înaltă idee despre bogăția și varietatea artei negre. Operele dezvăluie, scrie autorul, existența unei structuri psihologice și sociale originale, a unei civilizații denumită « primitivă » numai spre a fi deosebită de celelalte civilizații. Obiectul de artă african are azi o dublă semnificație: el este mărturia civilizației și a lumii tradiționale a Africii și, totodată, a purității sale autentice.

DOLORES BOTTA

SOMMAIRE

Maria Ana Musicesco
Putna—500-ème anniversaire 4

Camilian Demetresco
Les couleurs de la Bucovine 10

Ion Frunzetti
Tendances dans la graphique 13

Petru Comarnesco
Courants dans l'art roumain moderne (IV) 20

Olga Bușneag
Les prix de l'Académie de la République Socialiste Roumanie, pour l'année 1964 (George Apostu et Octav Grigoresco) 26

Avec l'objectif photographique dans les ateliers 29

Paul Petresco
Artisanat, industrie, art 31

Expositions

Amelia Pavel 33
Florica Cordesco

N. Argintesco-Amza
Ladislau Feszt 33
Nicolae Apostol 34
Victoria Radu 34
Sorin Ionesco 35

Adina Nanu
Ion Lucian Murnu 36

Carmen Răchițeanu
Costache Agafiței 37

Jack Brutaru
Nicu Enea 38

Radu Costinesco
Cahier de peintre 38

L'Art roumain au-delà des frontières 39

Méridiens 40

Couverture I: Fragment, broderie — Putna

Couverture IV: Cornelia Daneț: Les fileuses — litographie

СОДЕРЖАНИЕ

Мария Ана Мусическу
Средневековая Путна 4

Камилиан Деметреску
Краски Буковины 10

Ион Фрунзетти
Тенденции в графике 13

Петру Комарнеску
Течения в современном румынском искусстве (IV) 20

Ольга Бушняг
Премии Академии Социалистической Республики Румынии в 1964 году (Георге Апосту и Октав Григореску) 26

С фотографическим объективом по ателье 29

Паул Петреску
Художник и кустарное и промышленное производство 31

Выставки

Амелия Павел
Флорика Кордеску 33

Н. Арджинтеску-Амза
Ладислау Фест 33
Николае Апостол 34
Виктория Раду 34
Сорин Ионеску 35

Адина Нану
Ион Лучиан Мурну 36

Кармен Рэкицяну
Костаке Агафицей 37

Жак Брутару
Нику Еня 38

Раду Костинеску
Записная книжка художника 38

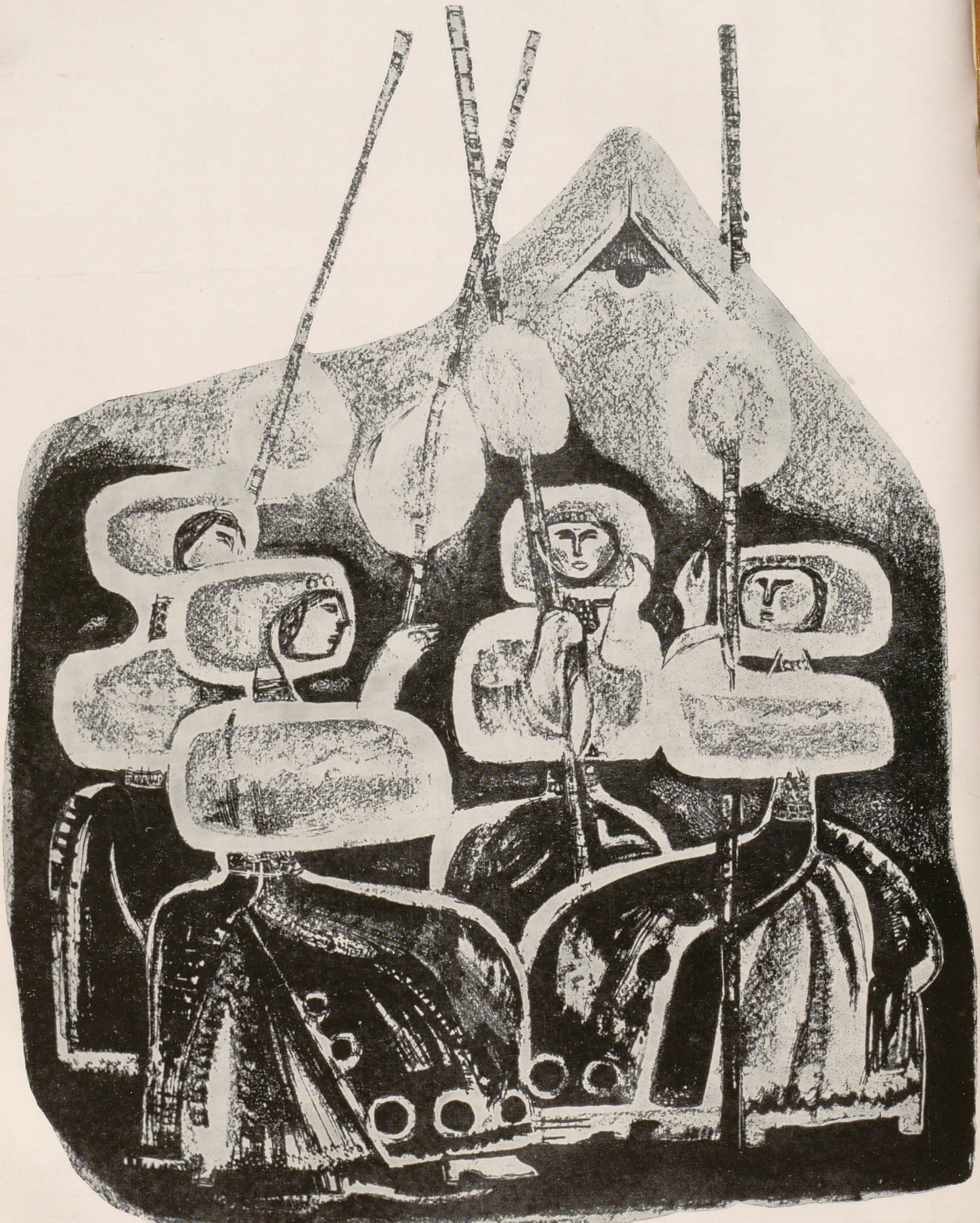
Румынское искусство за границей 39

Меридианы 40

На первой странице обложки. Фрагмент вышивки. Путна

На четвертой странице обложки. Корнелия Данец. Прядильщицы. Литография

Redacția revistei: Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61. *Abonamente:* Lei 204 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni. Intreprinderea Poligrafică « Arta Grafică », Calea Șerban Vodă 133-135, București

40541

Lei 15